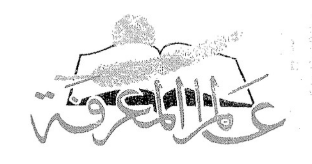
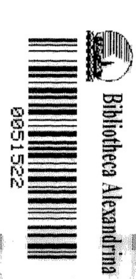


١٥٧

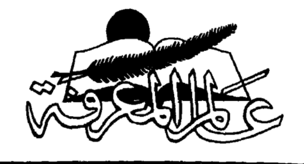
الاستشراق

في الفن الرومانسي الفرنسي

تأليف
د. زينات بيطار



سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت



سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي

تأليف

د. زينات بيطار

١٥٧ - جمادى الآخرة ١٤١٢ - يناير/ كانون ثاني ١٩٩٢ .

المراسلات:
توجه باسم السيد الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
ص ب ٢٣٩٩٦ الصفاة/الكويت - 13100

الاستشراق

في الفن الرومانسي الفرنسي

المحتوى

الإهـداء

إلى أمّي ومهنّد..

بعضًا من حصاد غربتنا

كلمة لابدّ منها

انبثقت فكرة هذا الكتاب أثناء تحضيري لرسالة الماجستير والتي كان موضوع بحثها يدور حول أثر ديلاكروا وبودلير في حركة النقد الفني الفرنسي في أواسط القرن التاسع عشر . وقد اكتشفت أن « الموتيف » الشرقي الذي كان يحتل مكانة بارزة بل ورئيسية في ابداع الفنان الرومانسي « ديلاكروا » وعشرات الرومانسيين الفرنسيين ، وكذلك في حركة النقد الفني في النصف الأول من القرن التاسع عشر، لم يحظ بدراسة موضوعية وعلمية شاملة .

وعندما بدأت القراءة حول الاستشراق في عام ١٩٨٣ ، وجدت أيضًا أن الدراسات الاستشراقية الغربية والسوفيتية ـ والدراسات المقارنة بين حضارات الشرق والغرب ـ جعلت دائرة اهتمامها علوم السياسة والاقتصاد والفلسفة ، بينما بقى الاستشراق في الفن التشكيلي رغم أهميته هامشيًا إلى حد ما بالمقارنة مع الفروع الأخرى للاستشراق . لذلك حاولت أن أقدم صورة عن عملية التبادل الحضاري ـ الفني بين الشرق الإسلامي (بلدان الهلال الخصيب والمغرب العربي) والغرب (فرنسا بالذات) في النصف الأول من القرن التاسع عشر ، أي المرحلة الرومانسية ، بوصفها أغنى مراحل تاريخ الفن الأوروبي إطلاعًا واستلهامًا إبداعيًا للمخزون المعرفي والفني الإسلامي والشرقي بعامة . وقد شكل هذا موضوع إطروحة الدكتوراه التى ناقشتها في جامعة موسكو ، وعملت في كتابتها ما بين الأعوام ١٩٨٣ ـ ١٩٨٧ . وكتب معظمها ما بين عام ١٩٨٦ ـ ١٩٨٧ .
وهنا لا بدلى وأن أتقدم ببالغ شكري إلى إدارة قسم تاريخ الفن في جامعة موسكو، وبخاصة إلى رئيسه العالم ومؤرخ الفن البارز « ف . ن . فراشينكوف» ، واستاذي « ف . س . تورتشين » على تشجيعهما ومساعدتهما لى أثناء عملي في هذا البحث . كما أتوجه بالامتنان لإدارة متحف « الارميتاج » في لينىغراد ، وعلى رأسها الأكاديمي وعالم المصريات الكبير « بوريس . ب . بيوتروفسكي »

لتقديمه يدالعون ولتقييمه الرفيع لهذه الدراسة أثناء مناقشتها . وكذلك إلى السيدة « بيريزينا » رئيسة قسم الفن الفرنسي في « الأرميتاج » ، التي منحتني فرصة الإطلاع على مجموعة اللوحات الفرنسية الاستشراقية الخاصة « بالارميتاج» ، وعلى « ألبومات » وكتب الرحالة والفنانين الأوروبيين لفترة القرنين الثامن عشر والتاسع عشر في قسم المخطوطات الشرقية من مكتبة « الارميتاج » . ولا يسعني سوى أن أذكر روح التعاون والمودة التي أحاطني بها العاملون في مكتبة متحف «بوشكين » للفنون التشكيلية ، ومكتبة « لينين » بموسكو . وكذلك الاهتمام القيم والنقدي الذي أبدته العالمة ومؤرخة الفن د. « تاتيانا . ب . كابتريفا » أثناء مناقشتها هذه الدراسة ومساهمتها في نشرها باللغة الروسية ويعود الفضل الأول لنقل هذا البحث من مخطوطة إلى كتاب ، للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الذى منحني فرصة النشر في داره الكريمة وصدوره باللغة العربية .

زينات س . بيطار
موسكو . تشرين الثاني ١٩٨٩ .

« إذا أردنا المشاركة في عملية خلق العقول النيرة ، فلابدّ لنا من التمثل بما هو شرقي . فالشرق لن يأتي إلينا بنفسه »

غوته « الديوان الغربي ـ الشرقي »

توطئة

برزت محاولة التماثل بين حضارتي الشرق والغرب على أعتاب مرحلة جديدة من تطورهما التاريخي (على تخوم القرنين الثامن عشر والتاسع عشر) ، وكانت قد شهدت تقاربًا وتبادلاً ثقافيًا ليس بين طرفين متناقضين حضاريًا وحسب ، وإنما في عملية تأثر وتأثير متبادل وفي حالة من الازدواجية و « التثاقف » واضحة المعالم .

وللإجابة على التساؤل البديهي لماذا كان الشرق قريبًا إلى الرومانسيين بالذات؟ لابد لنا من الإشارة قبل كل شيء إلى « الظروف التاريخية التي هيأت للرومانسية فرصة جنى ثمار الشرق بصورة مفيدة ومتميزة » [١]. إن إنبثاق الرومانسية بوصفها مذهبًا فنيًا جديدًا كان يسير متوازيًا مع تكون وتطور الاستشراق بوصفه علمًا فى فرنسا [٢]. وارتبط مصير أحدهما بالآخر طيلة النصف الأول من القرن التاسع عشر (أي طيلة الحقبة الرومانسية الفرنسية) مما قاد العديد من الرومانسيين إلى الاتجاه نحو الشرق للبحث عن مثل جمالية رومانسية في مسلمات هذا الشرق الأخلاقية ـ الجمالية وفى الصورة كما في الفكرة معًا .

استحوذ النزوع نحو تصوير عالم الشرق ببنيته الروحية والمادية على اهتمام الرومانسية الأوروبية بكل مدارسها ، وفي شتى أبوابها وأنواعها وأجناسها الفنية . فالرومانسية تبنت الموضوعات والصور الفنية الشرقية وبلورتها ، وطورتها ، كما منحتها طابعها ومعاييرها الجمالية الخاصة بها والمميزة لها . ومع هذه المرحلة الفنية بالذات تم الانتقال من مفهوم « الغرائبية » في تصوير الشرق ، إلى مفهوم «الاستشراق » (أي كل ما يتضمنه علم الشرق وفنونه) في الفن الأوربي .

زد على هذا أن البحث في أسس ظاهرة الاستشراق الفني لا يمكن أن يتم إلا من خلال البحث عن أطر وجذور الاستشراق السياسي ـ الاقتصادي الذي يشكل المنطلق الأساسي للعلاقة بين الشرق والغرب تاريخيًا ، وهناك خصوصية الفكر الرومانسي بوصفه مذهبًا شمولي المظهر في شتى حقول المعرفة (الفلسفة ،

التاريخ ، الفن ، الطب ، العلوم ، السياسة ، الاقتصاد ، الأدب وغيرها) ، الذي تميز بالسعي إلى إزالة الحدود بين هذه المعارف من جهة ، وبين الأنواع والأجناس في كل حقل معرفي على حدة . فهو منظومة فكرية منفتحة على بعضها وفقًا لمنطق الفهم « الكو سموبوليتي » للعالم والحضارات الإنسانية . وانعكست هذه الخصوصية على علاقة الرومانسيين بالشرق والموضوع الشرقي ، كما ساهم في بلورتها الظرف التاريخي : الاعتراف بالاستشراق بصفته « علمًا متكاملاً قائمًا على دراسة آثار الحضارة الشرقية المادية والروحية بما يشمل علم الاقتصاد والتاريخ والجغرافيا والسياسة والآداب والفلسفة والأديان والفنون و «الأثنوغرافيا» وغيرها » [٣]، في نهاية القرن الثامن عشر (في فرنسا بخاصة) وأثر ظهور الدراسات الشاملة والمتنوعة التي تناولت الحضارات الصينية والهندية والفارسية والإسلامية في شتى مراحل تطورها التاريخي القديمة والمتوسطة والحديثة ، والتي إنبثق عنها تبدل ملموس في التصورات حول مفهوم « ثقافة الشرق » ، و « ثقافة الغرب » في أوروبا ككل ، مما أدى في نهاية المطاف إلى ظهور مرحلة جديدة من تطور الاستشراق اتسمت « بالشمولية » في التمظهر (بخلاف المراحل السابقة) ، في شتى المدارس الرومانسية . بينما اتخذ الاستشراق طابع الظاهرة الحضارية العامة المميزة للعصر . وبما أنه قدر للرومانسية أن تتطور فى العديد من الدول الأوروبية في آن واحد معًا ، فقد عكس الاستشراق الرومانسي الصبغة القومية ، والمحلية التي تمخضت عنها الظروف والعوامل التاريخية والاجتماعية والتقاليد الثقافية في كل بلد أوروبي على حدة . من هنا يلاحظ أن الاستشراق الرومانسي تمايز في المدارس الفنية الأوروبية وفقًا لتمايز منطق تطور بناها الفنية الداخلية ، وتألق بشكل أساسي وازدهر في الأنواع والأجناس الأكثر إزدهارًا فى كل مدرسة على حدة . ففي ألمانيا مثلاً تألق في الأدب والفلسفة وعلم الجمال (مدرسة «إيينما» ، الإخوان « شليغل ، شيلنغ ، نوفاليس ») وفي إنكلترا في فن الشعر والرواية التاريخية (والتر سكوت ، بايرون ، شيلي) ، أما في فرنسا فقد غزا كل الفنون بشكل جزئي (العمارة ، والنحت والموسيقى والمسرح والفنون الزخرفية) إلا إنه أزدهر بشكل أساسي وشامل في فن التصوير الزيتي (أكثر الفنون إزدهارًا

في المرحلة الرومانسية) حيث دخل الموضوع الشرقي نسيج اللوحة الزيتية الرومانسية منذ افتتاح صالون عام ١٨٢٤ . كما أظهر « ديناميكية » تطور كل أنواعه الفنية المزدهرة آنذاك : اللوحة التاريخية ، البورترية ، المنظر الطبيعي ، الطبيعة الصامتة ، صور الحياة والبيئة . وفي الثلاثينيات عرف ازدهاره في الأدب (فيكتور هيجو ، لامارتين ، جيراردي نرفال ، تيوفييل غوتييه وغيرهم) .

كما أن الاستشراق الرومانسي تمايز في المدارس الأوروبية وفقًا لتمايز العلاقات التجارية والسياسية بين الدول الأوروبية كل على حدة ، وهذا الجزء من الشرق أو ذاك .

فمنذ القرن السابع عشر ومع بروز التخصص المعرفي في مدارس الاستشراق الأوروبي انطلاقًا من مبدأ تركيز مصالحها الاستعمارية والتجارية فيه) برز التخصص في ظهور الموضوع الشرقي في فن هذا البلد الأوروبي آو ذاك . وحتى نهاية القرن الثامن عشر أي حتى إحكام سيطرة بريطانيا الاستعمارية على الهند والشرق الأقصى . لوحظ غلبة الموضوع الشرقي الصيني والهندي في المدرسة الرومانسية الإنكليزية والألمانية . بينما غلب الموضوع الشرقي الإسلامي على المدرسة الفرنسية . وبالإضافة إلى العلاقة الثابتة والتاريخية بين فرنسا وبلدان الهلال الخصيب والمغرب العربي منذ القرن التاسع الميلادي والولاء الروحي والثقافي للكنيسة المارونية والقبطية ، واحتكار فرنسا للعلاقات بالباب العالى العثماني منذ القرن السادس عشر ، جرت حملة نابليون بونابرت (١٧٩٨) التي لعبت الدور الأساسي في توجه الرومانسيين الفرنسيين نحو الموضوع الشرقي الإسلامي . فمنذ ذلك الوقت وفي كل عقد من الزمان كانت تتوافر للامتيازات الفرنسية أبواب جديدة في هذا الشرق .

في عام ١٨١٤ ـ انفتحت أبواب مصر أمام الخبراء الفرنسيين بعد توقيع محمد على باشا والى مصر اتفاقية التعاون مع فرنسا . وفي عام ١٨٢٤ ـ قامت ثورة الشعب اليوناني .

وفي ١٨٣٠ ـ بدأت حملة الجيش الفرنسي على الجزائر .

إن هذا التطور التصاعدي في تدعيم نفوذ فرنسا السياسي والاقتصادي

والعسكري والثقافي في هذه المنطقة من الشرق ، كان سببًا مباشرًا في انفتاح أبواب الشرق الإسلامي أمام قوافل الفنانين والأدباء والدبلوماسيين والعلماء والرحالة والتجار والإرساليات الفرنسية . فقد زار الشرق في النصف الأول من القرن التاسع عشر حوالي ١٥٠ فنانًا فرنسيًا ، لم يكن إسهامهم في تطوير الاستشراق متساويًا ، كما أن الاستشراق لم يحتل موقعًا متوازيًا في إبداع كل منهم . بحيث شكل الاستشراق تيارًا أساسيًا داخل الحركة الفنية التشكيلية الفرنسية استقطب غالبية فنانيها ، كما أنه أدى إلى اكساب الاستشراق الرومانسي الفرنسي سمته الشرقية الإسلامية خلافًا للمدارس الرومانسية الأوروبية الباقية ، نظرًا لغلبة الموضوع الشرقي الإسلامي في الفن الفرنسي وازدهاره ضمن الخط التصاعدي ذاته لازدهار النفوذ الفرنسي في الشرق الإسلامي . لقد حصل الاستشراق الرومانسي الفرنسي في ذاته كل سمات البنى الفنية المميزة للرومانسية وعصرها الفني ـ أي النصف الأول من القرن التاسع عشر . ودراسة سمات الاستشراق الفرنسي تفترض رؤية شاملة وعميقة لاشكال الرومانسية وسبل تطورها بشكل عام والفرنسية بشكل خاص (التي هي محور بحثنا) . فالرومانسية بوصفها ظاهرة حضارية معقدة ومتنوعة تستدعي دراستها البحث عن « موضوعات » ، و«صور » ، و « أبطال » ، و « فنانين » خلقتهم المرحلة وفرضتهم روح العصر، وليس البحث عن كيان فني واحد متناسق أو « مدرسة » بالمعنى الأكاديمي للبحث . وتاريخ ظهور الرومانسية على مسرح الثقافة الأوروبية والذي ينحصر في فترة زمنية لا تتعدى فترة سنوات ما قبل وما بعد عام ١٨٠٠ . وكان فرض مسألة التعامل مع الرومانسية ، لا بوصفها أسلوبًا فنيًا وحسب بل بوصفها مرحلة ـ فنية « بانورامية » ، تشكل الحد الفاصل بين الماضي (التقليدي ـ الاقطاعي) والمستقبل (البرجواي ـ الحديث أو المودرن) . لقد قدر للرومانسية أن تنمو وتتطور وسط تيارات ومذاهب فنية متغايرة مناقضة لها كالكلاسكية الجديدة ، والطبيعية والعاطفية « ـ والانتقائية ، والواقعية ، والصالونية وبين انصار » الفن للفن « البرناسيين » . وكانت الرومانسية منذ مرحلتها المبكرة ١٨٠٠ ـ ١٨٣٠ وحتى مرحلتها المتأخرة ١٨٤٥ . عاجزة عن أن تنتصر أو تسود

بشكل رسمي (كما في العهود الفنية السابقة) . لذلك فإن ربيع الرومانسية ، هو شأن خريفها ، لم يشكلا حالة « صفاء » أو « سيادة » مطلقة في الحركة الفنية المعاصرة لها كما لم تعكر صفو وجودها التيارات الفنية المعاصرة لها . من هذه الزاوية قدر للرومانسية أن تكون بمثابة تاريخ شخصيات فنية رومانسية فقط .

كما أن دراسة استشراقها الفني سيتم وفقًا لهذه الخاصية أي دراسة أعمال أبرز الفنانين الرومانسيين الذين استهواهم الشرق فأضافوا إلى الاستشراق الفني الفرنسي والأوربي سمة ابداعية مميزة ، كما شكل الشرق معينًا إبداعيًا ونقلة فنية محددة لوجهة مسيرتهم الابداعية . (أوجين ديلاكروا ، ريتشارد بونغتون ، ألكسندر غابريل ديكان ، بروسبير ماريللا ، تيودور شاسريو ، هوراس فيرنية ، أوجين فرومنتان) . لقد شكل ظهور الرومانسية في ظروف تاريخية معينة منعطفًا جذريًا في حياة البشرية ، ومرحلة انتقالية للمجتمع الأوروبي من النظام الإقطاعي في القرون الوسطى إلى النظام البرجوازي الحديث بعد الثورة الفرنسية .

وولدت ثقافة مميزة للقرن التاسع عشر كشفت لأول مرة في تاريخ الحضارة العالميةعن وحدة التناقضات التي كانت تتجاذب الحياة الروحية في ظل المجتمع البرجوازي الجديد ، وعن اشكاليات الإبداع فيه. هذا بالإضافة إلى تطور الاستشراق وتغلغل المصالح الاستعمارية الأوروبية في الشرق ، وبالإضافة إلى تعدد المدارس الفنية الوطنية في البلد الواحد ، وتنوع المدارس الرومانسية الأوروبية وعمق صلاتها وحجم هذه الصلات وتأثرها ببعضها البعض . وهناك عامل أساسي يتمثل في التغييرات الجذرية التي طرأت على المجتمع الفرنسي بعد حلول نمط العلاقات البرجوازية في البنى الاقتصادية والسياسية للمجتمع ، ويتطلب ثقافة جديدة قادرة على مواكبة المرحلة الجديدة وارضاء ذوق الجمهور الجديد ـ الذي تتكون غالبيته من البرجوازية العسكرية ـ والتجار والصناعيين أي «الأثرياء الجدد » ذوى « الثقافة البرجوازية » . وقد أبرز هذا الأمر التناقض بين عملية التطور المادي السريع للنظام الرأسمالي ، وحالة التخبط والعجز عن إنتاج قيم روحية ، وثقافية جديدة بالوتيرة ذاتها . ومرد حالة التناقض والتخبط في المناخ الثقافي العام يرجع أولاً إلى : ـ فشل الثورة الفرنسية في تحقيق المثل والمبادئ والقيم

الجمالية والأخلاقية التي نادى بها أعلام عصر التنوير (مونتسكيو، فولتير ، روسو وغيرهم) . بيد أن ما تحقق في أيام الثورة الفرنسية من تحرير للفنان من قيود الاقطاع والكنيسة ، وتأميم للآثار الفنية والمتاحف ، قد قضى عليه بونابرت إبان فترة حكمه لفرنسا ١٨١٤ ـ ١٨٩٩ باخضاعه الفن لسلطته ولخدمة «ايديولوجية» حروبه ، ناهيك عن الأزمات الداخلية والمآسي الاجتماعية التي نجمت عن هذه الحروب التي انهكت فرنسا وأوروبا بأسرها . ثانيًا : طبيعة نمط العلاقات البرجوازية المادية الجديدة والطارئة على المجتمع وبخاصة كون الرومانسيين هم أبناء فكر القرن الثامن عشر أكثر من كونهم أبناء فكر القرن التاسع عشر ، لذلك كان من الصعب على الفنان قبول الواقع الجديد بكل مآسيه ونبذ العلاقات البائدة لاسيما وأن البرجوازيين قد أخضعوا الفن لمصالحهم الذاتية التي تحول معها الفنان إلى عامل مأجور . وخلق الواقع الجديد إحساسًا لدى الفنان بالعجز عن المشاركة في عملية تغيير المجتمع ، وتكوين ثقافة جديدة قادرة على إرضاء الطبقة الجديدة الحاكمة . ويعزي هذا الشعور بالعجز أساسًا إلى عدم تقبل منطق الصيرورة التاريخية لتطور المجتمع البشري وعدم فهمه وإدراكه أي فهم المضمون التقدمي للنظام البرجوازي بالمقارنة بالنظام الاقطاعي في علاقات الإنتاج . بالإضافة إلى أن بروز « الانا » الفردية ، ـ وعمق الشعور « بالذات » و «الشخصية في المجتمع الفرنسي في مطلع القرن التاسع عشر ، ومحاولة الفرد إثبات قيمته الاجتماعية والفنية والإبداعية ، أدى إلى تصادم « الانا » الفردية الابداعية مع محاولة « معايرة » الفكر وتوحيد نمطه في ظل النظام البرجوازي ، قد حالاً دون تغييب الانسجام بين الذات والعالم ، والفرد والمجتمع، « الانا » الفردية و «الانا » الاجتماعية ، نتيجة ظهور حالة من التخبط الفكري والروحي أو ما نسميه « بأزمة الروح » في أوروبا بشكل عام . وعلى أثرها لجأ أعلام الفكر والفن الأوربي إلى الحضارات العالمية القديمة والحديثة للبحث عن ملاذ من أزمة الروح هؤلاء الأعلام هم ـ « هردر ، شلينغ ، الإخوة شليغل ، غوته، نوفاليس ، شاتوبريان ، دي سان بيير ، مدام دي ستايل ، بايرون ، شيلي وغيرهم » . وقد احتلت الحضارات الشرقية حيزًا أساسيًا في القيم البديلة التي صاغوها بغية رأب

الصدع الداخلي الزاحف على الثقافة الأوروبية آنذاك ، وعمليًا لم تخل أي دراسة في الرمانسية من الإشارة إلى عجز الرومانسيين عن الانصهار في الواقع البرجوازي الجديد . وقد تبين عجزهم أحيانًا في رفض القوالب التقليدية الكلاسيكية والأكاديمية وخلق صور وموضوعات وأبطال جدد يعبرون عن حالة «التمرد» الداخلى على هذا الواقع ، وفي منظومة « ايقونغرافية » معاصرة تعبر عن صراع الإنسان والمجتمع كصور « الانتفاضات » و « الثورات » ، و « الحروب » ، و «موت البطل » وفي أحيان كثيرة في حالة الهروب في « الزمان » و «المكان » . ومما يلفت الانتباه أن الرومانسيين مهما كان توجههم سواء في « الزمان » أو «المكان» كان لابد لهم وأن يلتقوا بالشرق .

ففي الزمان : التاريخ ـ القرون الوسطى ـ المسيحية ـ « التروبادور ـ دانتى وعصر النهضة ـ « الباروك » و « الروكوكو » حيث تواجد « الموتيف » الشرقي بصورة مؤثرة ومرادفة للابداع والتجديد والإلهام . وفي « المكان » : الهروب إلى الشرق و إيطاليا وأسبانيا لشحذ الإبداع بصور جذابة وحالمة .

وفضلاً عن تاريخ النفوذ والمصالح والامتيازات الفرنسية في الشرق فهناك أسباب عديدة شكلت عامل جذب نحو الشرق أكثر من إيطاليا وأسبانيا :

لأن هذا الجزء من العالم لم تكن قد دخلته الحضارة الرأسمالية بعد . ولم تفسد العلاقات المادية البرجوازية الإنسجام بين مسلماته الأخلاقية والجمالية . فحتى نهاية القرن الثامن عشر حافظ الشرق الإسلامي على طابعه التقليدي منذ القرون الوسطى وسيادة الإسلام بوصفه فكرًا دينيًا ودنيويًا ، ولتمتع هذا الشرق بطبيعة جذابة ، وتراث فني ، تاريخي متنوع (قديم ـ متوسط ـ حديث) اكسبته هالة تاريخية جذابة ومميزة وغريبة قياسًا إلى المجتمع الصناعي الأوروبي آنذاك . وشكلت « غرابة الشرق صورة للعالم الرومانسي المنشود ، الذي يصبو إليه نزوعهم الداخلي نحو « الرائع » [٤]. فهو برأيهم مهبط الوحي والديانات والموطن الأبدي للشاعرية والفروسية والصوفية ، والجبرية والملحمية ، والحياة الرعوية الحرة المثيرة للمخيلة والفضول .

وفي هذا الشرق بالذات بحثوا عن صدى لمفاهيمهم الجمالية الرومانسية :

«كالنبيل» ، و «المأساوي» ، و «التاريخي» . و «الأسطوري» ، و «الرمزي» و «الغروتسك» و «البيتورسك» و «الأرابسك» و «الفلكوري» ، وتضافر العنصرين الحسي والروحاني ، وتناسق البعيدين الديني والدنيوي .

كما شكل الشرق أرضية خصبة لارضاء النزوع الرومانسي نحو التلوين ، ونظرية «الصبغة المحلية ونظرية التضاد أو «التباين» ونظرية «المناخ» وأثرها على السلوك (التي نادى بها مونتسكيو) ونظرية «التوليف» بين الفنون والأجناس الفنية .

فقد استطاع الشرق أن يقدم أجوبة عن أسئلة ابداعية كثيرة كانت تمثل محور مشكلات لعلاقة الرومانسي بثقافته الفنية وبمجتمعه . وبذلك يكون الاستشراق الرومانسي هو رد فعل على الواقع ، و «اغتراب» و «تمرد» و «ازدواجية» في الشخصية الفنية ، ومثالية غيبية ، وانتقائية دفعت باتجاه اسباغ الصفة المثالية على الشرق والتمثل به . وقد جاء الاستشراق الرومانسي جامعًا الأسطورة والواقع ، الحلم والحقيقة ، الرمز والحال ، التاريخ والمعاصرة مع غلبة الشق الأول في أكثر الأحيان .

وشكلت رؤية الرومانسية للشرق مرحلة انتقالية بين الاستشراق النظري التخيلي القائم على منظومة الأفكار الدينية والغيبية ، والسطحية التي تفتقر إلى الموضوعية والعلمية ، والتي سادت الفكر الأوروبي منذ القرون الوسطى ، وبين الاستشراق الاستعماري ـ الإخضاعي ـ ضد الشرق والذي بدأ مع النصف الثاني من القرن التاسع عشر أي مع دخول الاستعمار إلى الشرق الإسلامي . والاستشراق الرومانسي في الفن كما هي حال الرومانسية ، عبارة عن مرحلة انتقالية بين الاستشراق التقليدي والحديث في صوره وموضوعاته وأفكاره ، وحمل في ذاته معالم كثيرة من هذا وذاك . ولعب الرومانسيون دور الوسيط بين الجانبين التقليدي والحديث في الرؤية الاستشراقية . فجاء استشراقهم مبنيًا على جدلية الثابت والمتحول ، والمتوسط والحديث ، والموضوعي والذاتي ، والكلي والجزئي . فالحقبة التاريخية التي تركز فيها الاستشراق الرومانسي في فرنسا تقع بين حملتين عسكريتين استعماريتين شنتهما فرنسا لاخضاع هذا الشرق والسيطرة عليه وهما .

حملة بونابرت ١٧٩٨ وحملة الجزائر ١٨٣٠ (وإن كان الجيش الفرنسي لم يستطع تثبيت أقدامه في الجزائر حتى نهاية الأربعينيات) أي أن هذا الشرق لم يكن ملكًا لفرنسا بالمعنى الاستعماري ـ الإخضاعي . زد على ذلك أن الرومانسيين كانوا الفئة الغنية التى لم ترتبط بعجلة المؤسسة الرسمية السياسية ارتباطًا تبعيًا كليًا كما هي حالة الفنانين في العصور الفنية السابقة (النهضة ، الباروك ، الروكوكو) . وشكلت الرومانسية ـ وبالأخص في فرنسا ـ ظاهرة المعارضة الفنية والسياسية في آن معًا . فقد وقف العديد من الرومانسيين في صفوف المعارضة للنظام السياسي الفرنسي وضد عودة النظام الملكي « البوربوني » في فترة عهد الإصلاحات ١٨١٥ ـ ١٨٣٠ ، كما شاركوا في أحداث ثورة ١٨٣٠ ، (« ديلاكروا في لوحته الشهيرة « الحرية فوق المتاريس ») ، وفي أحداث ثورة ١٨٤٨ الفرنسية . إلا أن ممثلي الرومانسية لم يشكلوا وحدة متجانسة في الرؤية السياسية والاجتماعية رغم معاداتهم للنظام البرجوازي . فهناك من أيد مبدأ حرية الشعوب ، والعدالة الاجتماعية كبايرون ، وشيلي وغوته وجيريكو وديلاكروا وبوشكين وفيكتور هيجو، وهناك من أظهر الدعم للسياسة الاستعمارية كشاتوبريان ولا مارتين وفرنية ودي فيني وف . شليغل وغيرهم . وهناك من جمع التناقض في الموقف ، أو أظهر تناقضًا في مواقفه السياسية في مراحل مختلفة من حياته الإبداعية . بدءًا بالموقف التقدمي الذي أظهرته مدرسة ايينا الألمانية المبكرة والتي انتهى معظم ممثليها نهاية رجعية في تأييدهم للموقف الاستعماري من الشرق .

وهناك أصحاب الموقف التوفيقي « البين بين » أمثال فرومنشان وجيرار دي نرفال وتيوفييل غوتيية وشاسريو ، وهناك من زار الشرق بصفة رسمية أو برحلة دبلوماسية كديلاكروا ، غير أنه لم يؤيد السياسة الاستعمارية للشرق ، بل جاءت لوحاته ومقالاته النقدية حول الشرق مفعمة بالاعجاب والاحترام للمسلمات الأخلاقية ـ الجمالية الإسلامية والعربية . صفوة القول إن الرومانسية ظاهرة فنية وفكرية تحمل التناقضات فقط ، وهي أشد تعقدًا مما نتصورها حالة « صفاء » أو انسجام » أيديولوجي في الفكر والممارسة الفنية . وانعكس ذلك على بنية الاستشراق الرومانسي بلا ريب . لقد استند الرومانسيون إلى حد كبير إلى المدارس

الأوروبية السابقة في فن التصوير لتكوين رؤيتهم الفنية بشكل عام والاستشراقية بشكل خاص (النهضة ، الباروك ، الروكوكو) . ففي الاستشراق بالذات تم انبعاث الكثير من الصور و « الموتيفات » والموضوعات النهضوية ، والباروكية ، والروكوكية في فن التصوير الرومانسي الفرنسي . والتي تناولها الرومانسيون بتجديد إما في الشكل (وفق الأسلوب الرومانسي لبناء وتقنية اللوحة) وإما في المضمون (منحها المسحة والرؤية الرومانسية البحتة للعالم كاللوحات التاريخية ـ الدينية المستوحاة من الإنجيل والتوراة ـ صور الحريم والجواري وصور « جلسات الغناء » و « الرقص » و « الصيد » و « الموسيقى » . وهناك صور و « موتيفات » شرقية بحتة هي أساسًا ذات أصول فرعونية وآشورية وبابلية ، وفارسية ومسيحية وإسلامية ، اكسبها الفنانون الأوروبيون قوالب فنية منذ بدء الاحتكاك الثقافي بين الشرق المتوسط وأوروبا . حيث كانت تتبدل وتتغير في المدارس الفنية الأوروبية (في الشكل أو المضمون) تبعًا للمتغيرات الطارئة على تطور مضمون العلاقة بين الغرب وهذا الشرق .

لذلك فإن دراسة الاستشراق الرومانسي في رأينا يجب أن تتم ضمن دراسة المنظومة الايقونغرافية الاستشراقية في الفن الأوروبي (فن التصوير بالتحديد) في تحليل اللوحات ومقاربة الصور وذلك لكشف النقاب عن صيرورة الرؤية الفنية الاستشراقية وتحديد ما ورثه الرومانسيون عمن سبقهم في الاستشراق ، وما أبدعوه أو جددوه ، هذا من جهة ، ومن جهة ثانية فقد ركزنا في هذه الدراسة على مسألة التقارب والمقارنة بين الصورة الاستشراقية الرومانسية وبين الصورة الشرقية الأصل (شكلاً ومضمونًا) ، لتحديد ماهية الصورة الاستشراقية الرومانسية ومدى قربها أو بعدها عن جوهر وواقع الصورة الغنية الشرقية (فن المنمنمات الإسلامية بالتحديد) ويتيح أسلوب المقاربة هذا إبراز موقع الاستشراق الرومانسي في تاريخ فن التصوير الأوروبي (اتباعًا أو إبداعًا) وبالتالي تحديد المعرفة الفنية الشرقية وتحريرها من قوالب استشراقية لازمتها لقرون عديدة ، ورصد مدى تغلغل المؤثرات الفنية الشرقية ومدى تأثر الفن الغربي بها وتقليده لها ، وعملاً بمبدأ التقارب التصنيفي بين ظواهر الحضارتين الإسلامية والرومانسية وانطلاقًا من رؤية

التواصل الحضاري بين الشعوب ، ومبدئي التشاكل والحوار نستطيع ايجاد إجابة منطقية عن السؤال الذي بدأناه حول سبب شدة نزوع الفنانين الرومانسيين نحو الشرق .

واستنادًا إلى معرفة منطق ثقافة المرحلة قيد البحث يمكن إدراك منطق التواصل الثقافي بينها وبين غيرها من الثقافات الأخرى . كما أن مسألة البحث عن نقاط التواصل والتناقض بين الثقافتين يفترض استيعاب مفهوم « الحوار لا كمجرد مصدر للمعلومات بل كوسيلة تؤدي إلى التعمق في إدراك الآخرين ، للتمكن من إدراك الذات » (٥)بشكل أعمق وأشمل . من هنا نرى أن دراسة الاستشراق تفترض الغوص في أطر الإدراك المعرفي الأوروبي للفكر الجمالي الفني الإسلامي لسبب هام وأساسي يكمن في أسبقية التجربة الدراسية والبحثية والاستقصائية النقدية الأوروبية لتاريخ الفن الإسلامي . فكلما إزداد تعمق المعرفة الأوروبية به تبلورت الصورة الشرقية أكثر فأكثر في النتاج الاستشراقي الفني . وتملي دراسة الاستشراق رصد تطور الدراسات الأوروبية في المرحلة المحددة . وليست الرومانسية سوى حقبة في تاريخ تطور الحضارة العالمية الذي يتمثل في منطق العملية التاريخية الواحدة ، حيث كان التواصل بين الشرق والعرب في مختلف العصور الفنية يحمل في ذاته جوانب ايجابية وسلبية ، ذاتية وموضوعية ، وليس كل ما عرفه وصوره وجسده الغرب من صور وأفكار شرقية هو وليد مناهج الفكر الغربي « لقولبة هذا الشرق » بغية السيطرة عليه ، وإنما ما حمله الفن الشرقي أيضًا في ذاته من قيم ومعايير جمالية وأخلاقية تضافرت فيها العناصر الفنية لكل الحضارات التي ظهرت في هذا الشرق (القديمة والمتوسطة والحديثة) . كما أن « عملية تحرك واغتراب الصور والرموز الفنية كانت تتم من الشرق إلى الغرب وبالعكس أيضًا » (٦)وقابل ظهور الاستشراق Orientalisme ظهور الاستغراب أو الأوربة Occidetalisme في الشرق (خاصة في فن التصوير الكنسي القبطي والماروني والايقونات المالكية ، وتطور فن التصوير في إيران وتركيا عبر الفنانين الأوروبيين ، وأثر الصليبيين على فن العمارة في لبنان وسوريا وفلسطين) . والقرن التاسع عشر شاهد أساسي على عملية التبادل

الثقافي هذا (عصر النهضة أو التنوير في مصر ولبنان) . ويظهر تاريخ تطور الثقافة الفنية العالمية بأن الطبقات والفئات الاجتماعية . المختلفة استغلت مرارًا الثقافة كأداة لتحقيق أهدافها السياسية والإيديولوجية ذلك « بسبب تعدد وظائف الفن » (٧). ولكن لا يجوز اعتبار هذا ظاهرة مطلقة . فالاقرار بذلك يقودنا إلى الاعتراف بموقع « الادواتية الاجتماعية للفن » (٨) فكما شكل الشرق معينًا لا ينضب للثراء المادي الأوروبي ومشاريعه الاستعمارية فإن حضارات الشرق قد شكلت ملاذًا من الأزمات الروحية ـ الثقافية التي كانت تهب على أوروبا بين فترة وأخرى . ولا يجوز استقراء ظاهرة الاستشراق على أنها سياسية ـ استعمارية فحسب ولم تكن ترى في الشرق إلا ما تتوق إليه ، بل يجب أخذ أية ظاهرة علمية أو ثقافية من مختلف جوانبها ، وتعدد أطرها ، ووجوهها . وبالابتعاد عن « التعميمية » خشية الالتباس ، وجرها على الموضوعية في الدراسة والبحث . لذا يشترط علينا تعدى ضيق الرؤية « الاستعمارية » للاستشراق والبعد عن التقارب التسجيلي القائم على السرد والوصف والتوثيق . والإقلاع عن عادة وضع المستشرقين في موضع اتهام واحد . لأن ترميز الرومانسية للمسلمات الجمالية ـ الأخلاقية الإسلامية هو في رأينا أقرب إلى حالة التماثل بها . وبخاصة أن الكثير من الموضوعات الرومانسية الاستشراقية كانت تشكل قناعًا جماليًا للمفاهيم السياسية والاجتماعية والفنية الرومانسية في فرنسا بالذات (فصور «المعارك » و « الانتفاضات » و « موت البطل ») مرحلة الاصلاحات (١٨١٥ ـ ١٨٣٠) عبر من خلالها الفنان الرومانسي عن موقفه من السياسة الرسمية الأكاديمية . ـ وسنتطرق إليها بالتفصيل لاحقًا ـ . وهناك أيضًا العديد من الموضوعات التي صورها بعض الفنانين الذين رافقوا حملات الجيش الفرنسي إلى الشرق فجاء استشراقهم سطحيًا ، هشًا ، من الناحية الفنية ، ومشوها ومغلوطًا من ناحية المضمون . فلم يسجلوا باستشراقهم لوحات إبداعية لا لأن الشرق لم يوح لهم بالابداع بل لأن هؤلاء الفنانين عادة يفتقرون إلى الموهبة الإبداعية . ومن يرافق الجيوش من الفنانين ليسجل « مآثرها » اللاإنسانية والتي لا تمت إلى الفن بصلة لم يسجله التاريخ في عداد صانعيه . لذا فإن استشراق فناني الحملات

الاستعمارية حقق لهم مكاسب آنية ومادية بحتة دون أن يستطيع شحذ إبداعهم. وليس هناك من فنان استشراقي رافق الحملات الاستعمارية أو صورها قد ترك بصمات الإبداع على صفحات تاريخ الفن الفرنسي . وكل ذلك البريق الذي رافق حياة انطوان غرووهوراس فرنيه قد انطفأ بموتهم ، وطوى أعمالهم النسيان . فلن ننفض غبار النسيان عن أمثالهم طالما أن التاريخ قد أنصفهم برميهم في النسيان .

إن بحثنا في الاستشراق الفني يتناول ماهية تصوير الشرق من قبل فنانين مبدعين تأثروا بالفن والطبيعة الشرقيين وأثروا بدورهم في تطوير الصورة الفنية الشرقية والاستشراقية . واستشراقهم هو ظاهرة « تثاقف » و « تماثل » و « تطعيم» بين حضارتي الشرق والغرب ورؤيتنا للاستشراق مغايرة لمقولة سترجيكوفسكي الشهيرة « الشرق أم روما » [٩]، ومناقضة لمبدأ كيبلنغ « الشرق شرق ، والغرب غرب وهيهات أن يلتقيا » . ولا تنسجم مع مفهوم الاستشراق الذي طرحه د. إدوارد سعيد في كتابه الشهير « الاستشراق » إذ اعتبر أن الاستشراق « أسلوب غربي للسيطرة على الشرق وامتلاك السيادة عليه . . . وبأن الاستشراق قد شكل الحضارة الشرقية في كوكبة من الأفكار « الشرقية » كالاضطهاد ، الابهة الشرقية ، القسوة الشرقية ، الحواسية الشرقية » [١٠].وفي الواقع أن بحث العلاقة بين الغرب والشرق على المستوى الفني الجمالي يفترض رؤية موضوعية لتاريخ هذه العلاقة والأخذ بعين الاعتبار خصوصية كل حقبة استشراقية وخصوصية فكر كل مستشرق وفنه على حدة . فالتواصل الروحي بين أبناء شعوب حضارات مختلفة جغرافيا أو متباعدة تاريخيًّا كان يتم وينطلق من ضرورة استمرار وجود ، وخروج من « أزمات » للغرب والشرق على السواء . وان اختلفت مظاهر هذه الأزمات وجواهرها ، والتبادل المعرفي عرفته البشرية كوسيلة إحياء لطرفي العلاقة . ومن هذه الزاوية حاولنا البحث عن أسس وأسباب النزوع الجارف نحو الشرق من قبل الرومانسيين على أعتاب مرحلة تماس جديدة بين الغرب (فرنسا) والشرق (بلدان الهلال الخصيب والمغرب العربي) . قد يكون الدكتور سعيد محقًا من ناحية عدم توازن القوى المادية في العلاقة بين الغرب والشرق . فالغرب هوالقوى عسكريًا

وفكريًا (سياسيا واقتصاديًا) . ولكن الشرق آنذاك كان قد انفتحت كنوز ثقافاته أمام الغرب فولد لديهم الشعور بالنقص والعجز عن إنتاج ثقافات روحية مماثلة فاعلة فى العملية الثقافية لتاريخ الثقافة العالمية . ومفهوم توازن القوى مفهوم نسبي . إن البرجوازية الغربية المنتصرة للتو في فرنسا (عسكريًا وسياسيًا) اصطدمت بأزمات اقتصادية وروحية ثقافية مباشرة بعد سنوات قليلة من الثورة الفرنسية . واختلال توازن قواها هذا ساهم في تأخر فرض سلطتها الاستعمارية على الشرق حتى أواسط القرن التاسع عشر . فضلاً عن القوى المادية والعلمية للنظام العثماني وضعفها وخورها الذى تمثل في عدم قدرتها على مواكبة سياق التطور الأوروبي في تلك الحقبة . وقد بدأ التبادل الثقافي بين فرنسا بالذات والدولةالعثمانية (تركيا) ومحمد على باشا (عام ١٨١٤) بشكل طوعي وتعبيرًا عن حاجة ضرورية للتواصل بين ثقافتين مختلفتين عمليًا (عمل المتخصصين الفرنسيون في شتى الحقول في تركيا ومصر بشكل أساسي وإرسال البعثات التركية والمصرية إلى فرنسا للدراسة) . وكان من نتيجة هذا التبادل الطوعي تسلل الكثير من المؤثرات الفنية والجمالية الشرقية إلى الثقافة الفرنسية وعلى التحديد في فن التصوير بحيث غدا الاستشراق تيارًا رئيسيًا فيه ، بينما وضع الفنانون الفرنسيون أسس النهضة الفنّية الحديثة في تركيا ومصر (النحت ، العمارة ، فن التصوير ، المسرح ، الأوبرا وغيرها) بعد عهود طويلة من الظلام والتخلف الثقافي طوال فترة الحكم العثماني . لقد تناول د. سعيد في كتابه «الاستشراق » أعلام الفكر الاستشراقي أواسط القرن التاسع عشر في مطارحة فكرية ، اخترقت الخطاب الغربي لا نتزاع الخطاب الشرقي منه بنفس الأسلوب والرؤية التي نهجها المستشرقون ذوو التوجه الاستعماري البحت . فأتى «استشراقه » « استشراقًا معكوسًا » على حد تعبير د . صادق جلال العظم . إن تحرير المعرفة الشرقية من قوالب الاستشراق الاستعماري يتم فقط من خلال مقارنة تصنيفية للمسلمات الجمالية والأخلاقية الشرقية والغربية لرسم الحدود بين ما هو شرقي حقيقي وأصيل، وما هو استشراقي موضوعي ، واستشراقي استعماري .

وعلى الرغم من أننا نتناول فى هذه الدراسة فرعًا مختلفًا من فروع الاستشراق

الذي تناوله د. سعيد ، وحقبة استشراقية سابقة وقد تكون انتقالية للاستشراق الاستعماري ـ الإخضاعي ، فإننا نعتبر هذه الدراسة محاولة لسد ثغرة ، أو ملء فراغ فى رؤية الاستشراق وتحرير المعرفة الشرقية منه . والتي اضطر د. سعيد أن يمر بها عابرًا في كتابه الهام « الاستشراق » ففي معرض حديثه عن التمثيلات غير الرومانسية . والرومانسية ص . ١٤٤ يقول د. سعيد « في خلال القرن التاسع ، وفي أعمال ديلاكروا وبضع عشرات دون مبالغة من أعمال رسامين فرنسيين وبريطانيين آخرين ، حملت المعرفة الشرقية المتميزة كجنس مستقل التمثيل إلى التعبير البصري ، وإلى حياة خاصة بها ينبغي على هذا الكتاب مع الأسف أن يمر بها عابرًا. الحواسية ، الوعد ، الرعب ، النبل ، السمو ، المتعة الرعوية الحيوية الحادة المتواترة » وقد حاولنا في هذه الدراسة التي تطرح نفسها في ميدان البحث العلمي والموضوعي ، الاعتماد على مادة غنية من اللوحات (المحفوظة في متاحف فرنسا وانكلترا والولايات المتحدة الأمريكية ومتحف الارميتاج في لينينغراد) والتي لم تخضع غالبيتها لدراسة شاملة منهجية نتيجة تجاهل واغفال مؤرخي الفن الأوروبيين لظاهرة الاستشراق الفني الرومانسي وموقعها الرئيسي في الحركة الفنية الرومانسية على الرغم من تزايد الاهتمام العالمي بالاستشراق خلال العقدين الأخيرين ، بصورة ملفتة للنظر . والدليل على ذلك سلسلة المعارض الفنية التي أقيمت تحت عنوان « الاستشراق » في بلدان أوروبا الغربية والولايات المتحدة الأمريكية (باريس ١٩٧٥ ـ ١٩٧٦ ـ ١٩٨٠ نيويورك ١٩٨٣ ، لندن ١٩٨٣ ـ ١٩٨٤) . ومنذ ثلاثينيات القرن التاسع عشر احتل الاستشراق بوصفه ظاهرة فنية رومانسية موقع الصدارة في الصالونات والمعارض الفنية كما أنه حاز اهتمام أعلام الحركة النقدية الفرنسية المعاصرة للرومانسية (تيوفيل غوتييه ، تيوفيل سلفستر ، آرنست شينو ، شارل بلان ، غوستاف بلانش أ. ديكان ، تيوفيل تورية برجر ، شارل بودلير) . وقد اعتبرت . أعمالهم النقدية هذه بمثابة مصدر حي وشاهد تاريخي على كل فنان استشراقي ولوحة استشراقية وعلى روح وذوق العصر الفني آنذاك وموقفه من الاستشراق ، وبرهانًا على أهمية موقع الاستشراق في الحركة الفنية الرومانسية آنذاك . ومع ظهور الدراسات التاريخية ـ الفنية حول

الحركةالرومانسية في فرنسا منذ أواسط القرن التاسع عشر تمت الإشارة إلى الاستشراق بوصفه تيارًا رومانسيًا (ليونس بينديت ا . شفيبار ، لانسون أ . بوب ، جان الازار ، ليون رزنتال ، هنري فوسيون ، شتيدر وغيرهم) دون التعمق في دراسة الظاهرة الاستشراقية بصورة جدية علمية وحتى أعلام المنهج التاريخي والايقونولوجي الذين درسوا الرومانسية منذ الثلاثينيات وحتى يومنا هذا (ي . فيرد لا نور ، أ . غومبريتش ، كينت كلارك ، ف . انتل ، أ . لافجوي ، ج . ليندساي ، ي . بيالوستوتسكي ، غ . بيبيل ، ه . زرنير ، ف . هاسكل ، ج . كلاي) فقد مروا بالاستشراق الرومانسي مرورًا عابرًا ، عدا محاولة لي جونسون في رصد ابداع أوجين ديلاكروا . غير أن طريقة المنهج الايقونولوجي فتحت أمامنا المجال في هذه الدراسة لرصد ماهية « الصورة » الرومانسية في تاريخ الاستشراق واطرها ومحاورها .

وعملاً بهذا المنهج حاولنا التركيز على المقارنة الدائمة بين الصورة والفكرة الاستشراقية والشرقية كما حاولنا من خلاله الرد على تجاهل مؤرخي الفن الغربيين لاستقصاء أثر الفن الشرقي والإسلامي في منظومة الفكر الرومانسي وإبراز موقعه الأساسي في منح دم جديد للّوحة الزيتية الرومانسية ودحض مزاعم مؤرخي الفن الإسلامي (الفرنسيين بشكل خاص) وادعائهم بدائية فن التصوير الإسلامي وتخلفه (فن المنمنمات) قياسًا على فن التصوير الأوروبي وقواعد علم المنظور . فقد ركزنا في هذه الدراسة على المقارنة الدائمة بين منظومة الصور الايقونغرافية لفن المنمنمات الإسلامية وفن الصور الايقونغرافية الرومانسية .



الفصـــل الأول
الاستشراق الأوروبيّ في فن التصوير
«مرحلة ماقبل الرومانسيّة»

ترتبط قضية دراسة الإستشراق بوصفه تيارًا أساسيًا في فن التصوير الفرنسي للعصر الرومانسي بطائفة واسعة من القضايا الأساسية التي تمحور حولها تطور فن التصوير الفرنسي نفسه (على تخوم القرنين الثامن عشر والتاسع عشر) وتطور الإستشراق « بوصفه ظاهرة فنية تاريخية تمثلت في عملية تغلغل الصور وانعكاسها والموضوعات والموتيفات الشرقية في الفن الأوروبي منذ نشوء المستعمرات الفنيقية في حوض البحر المتوسط ما بين القرنين الثامن والسابع ق. م »[1] .

لذلك فإن مهمة هذا الباب تتجلى أولاً : في دراسة الإستشراق بوصفه ظاهرة فنية تقليدية في الفن الأوربي وليس ظاهرة عابرة من باب « الموضة » الفنية ، أو ناتجة عن الانطباعات التي سجلتها حملة بونابرت على الشرق . ثانيًا : في رصد علاقة فرنسا بالشرق الإسلامي وتحديدها ، والتغييرات الطارئة عليها والتي دفعت باتجاه هذا التلاقي الشامل والمميز بين الإستشراق وفن التصوير الفرنسي في المرحلة الرومانسية ، وبالتالي فيما يمكننا من حصر القوالب والأطر والصور الفنية التي استند إليها الرومانسيون في إستشراق العصور الفنية السابقة والتي تعتبر من أغنى الحقبات الفنية والفكرية التي عرفتها أوربا والتي برزت فيها الموتيفات الشرقية وفقا للخصائص الفنية الداخلية المميزة لكل عصر ومدرسة فنية على حدة .

نظرة تاريخية :

شكلت التجارة بين أوربا والشرق ميدانا رئيسيا للتبادل الثقافي لزمن طويل ، وتغلغل المؤثرات الفنية التي كانت تزدهر وتتألق في فن هذه المدرسة أو تلك ، وفقا لازدهار العلاقة التجارية منذ القدم بين الشرق وهذا البلد الأوربي أو ذاك .

وقد تمثلت المؤثرات الشرقية في كل المدارس الفنية الأوربية تباعا (العصر الهيلني والروماني ، البيزنطي والرومانسكي والغوطي) . وكانت في كل مرحلة من مراحل بروزها في تاريخ الفن الأوربي تتشكل مع مقتضيات العصر الفنية ، وتحمل السمات والمعايير الجمالية المحلية السائدة في فن المدرسة أو المرحلة المميزة لها .

وأول بروز للمؤثرات الفنية الإسلامية شهده الفن الفرنسي منذ القرن التاسع الميلادي حيث شهدت العلاقات السياسية والتجارية بعد ظهور الإسلام واحتلال العرب لاسبانيا ، جمودًا بين بلدان أوربا المسيحية والشرق الإسلامي (بقيت مدينتا بوردو ومرسيليا فقط مفتوحتين أمام التجارة مع هذا الشرق) . فدخلت عبرهما الصناعات الفنية والحرفية اليدوية من خزفيات ونحاسيات وخشبيات وسجاد وحلى وادوات للزينة مزدانة باشكال الفن الإسلامي وأنماطه بالإضافة إلى تطبيع العلاقات الدبلوماسية بين هارون الرشيد وشارلمان التي ساهمت إلى حد كبير فى إزدهار العلاقات بين فرنسا والشرق[٢].

وقد تمثل الإستشراق الفني الإسلامي في محاكاة القوالب الفنية الإسلامية من أشكال الارابسك ، والرقش، والنقش ، والتوشية والزخرفة الهندسية والألوان المزركشة في الفنون التطبيقية ـ التزيينية ، وفي فن العمارة ، تطعيم العمارة الغوطية والرومانسكية (في مدن فرنسا الجنوبية وإيطاليا وصقلية) بعناصر العمارة الإسلامية في انبثاق أسلوب الموريشك المعماري وأسلوب العمارة الموش في القرنين الحادي عشر والثاني عشر والنزوع نحو الأسلوب الزخرفي الشرقي في فنون أوربا المسيحية (النحت والعمارة والفنون الزخرفية) الذي توافق إلى حد كبير مع مفهوم القرون المتوسطة المسيحية للفن القائم أساسا على مبدأ « التسطيح » و «الهندسية» و « التناقض » في الخطوط البنائية العامة (العمودية والأفقية في فن العمارة بالذات) والميل نحو « الفخامة » و « الزركشة » . وإن كان انتقال أو اغتراب العناصر الفنية الإسلامية قد تم بشكل مُجْتَزِئ ولعب دورا شكليا وزخرفيا في أيدي الفنانين الأوربيين في البداية ، إلا أنه من الصعب تحديد طبيعة هذا التقليد والتشكل السريع للعناصر الفنية الإسلامية في البنى الفنية المسيحية الأوربية في أشد مراحل العداء بين الشرق الإسلامي وأوربا المسيحية (أي القرون الوسطى)

دون الأخذ بعين الاعتبار وحدة أسسها الثقافية ـ الفنية . فالبنى الفنية المسيحية انطلقت أساسا من بلدان الهلال الخصيب وحضاراته القديمة التي قامت عليها الثقافات الهيليتية والسريانية والبيزنطية والقبطية وتشكلت منها أسس الفن المسيحي الذي انتقل إلى أوربا بانتشار الدين المسيحي فيها . كما أن نُشُوءَ الفن الإسلامي على أساس الجذور الفنية التي كانت قائمة في بلدان الهلال الخصيب (لاسيما في سوريا وفلسطين) للحضارات القديمة : السريانية والرومانية والبيزنطية التي دخلت عناصرها في بنية الفكر الجمالي والتشكيلي الإسلامي ، خاصة في أسلوب بناء المسجد الأموي في دمشق ، يؤكد مسألة وحدة الأسس وإمكانية التواصل الروحي للاشكال الفنية التي قد تبدو للوهلة الأولى وكأنها متناقضة أو غريبة أو متنافرة . إن منطق اللغة الداخلية للأشكال الفنية المسيحية والإسلامية المنطلق من جذور واحدة أساسا هو الذي جعلها قادرة على اختراق حدود جغرافية وأيديولوجية (يسودها العداء أو القطيعة) ـ بانقطاعها عن ثقافتها الأصلية ، ومكنها من التعايش والتكيف مع البني المحلية والدخول في صلب فكرها الجمالي السائد ، خاصة في النزوع إلى أسلوب الزخرفة "style Orne-mental". لهذا استطاعت الأشكال الفنية "Les Fermes" الإسلامية التعايش مع القوالب الفنية المسيحية في الفترة التي ساد فيها المناخ العدائي للإسلام كدين ونظام سياسي ، في الفن الأوربي في القرون المتوسطة الغوطية .

كما أن ملامح تأثير الفكر الجمالي والفلسفي الإسلامي بدأت في الظهور في جنوب فرنسا حوالي سنة ١١٠٠ في أغاني التروبادورو والشعر الوجداني (تأثير فلسفة ابن سينا وكتابه « رسالة في العشق » بشكل خاص[٣] .

كما أن ماجنته فرنسا من « غنائم » في الحروب الصليبية التي تعتبر في علم التاريخ « بداية للسياسة الاستعمارية الفرنسية في الشرق » (٤) من مخطوطات ومكتبات وآثار وتحف فنية غيرّ إلى حد كبير طابع تصورات الأوربين عن الشرق وقرب الصورة الشرقية من الواقع (على مستوى الشكل غالبا) في أيدى الفنانين الأوربيين ، حيث حلت المعلومات الصحيحة في ميدان الجغرافيا والصورة الاثنية والطبيعية والفنية محل التصورات المفعمة بالخيال ، ونتيجة الاحتكاك

المباشر للأوربيين بالشرق طيلة فترة الحكم الصليبي للشاطئ الشرقي للمتوسط .
إلا أن فشل الحروب الصليبية في السيطرة على الشرق (سياسيا وعسكريا) ساهم في تكوين منظومة صور ايقونغرافية سلبية عن الشرقي المسلم تكرست في الإيديولوجية المسيحية الأوربية في مرحلة عصر النهضة المبكرة في أدب القرنين الثالث عشر والرابع عشر (وانتي ، بترارك ، بوكاتشو) . فالحروب الصليبية التي أخرجت العديد من الدول الأوربية من أزماتها الداخلية السياسية والاقتصادية (فرنسا بشكل أساسي) قد ساهمت إلى حد كبير في ظهور الملامح الأولى للعلاقات البرجوازية في إيطاليا القرن الرابع عشر ،[٥] وقطف الثمار المباشرة لهذه الحروب الذي تمثل في ظهور عصر النهضة الثقافية فيها . وفي أعقاب الحروب الصليبية انتقل التبادل والتفاعل التجاري والثقافي مع الشرق الإسلامي إلى إيطاليا بسبب انشغال فرنسا في حروب المئة عام مع انكلترا (مما أَخَّر قيام النهضة فيها وظهور نتائج الاحتكاك الحضاري بالشرق ، وبالتالي أدى إلى فقدان فرنسا السيطرة وزعامة العلاقة التجارية مع الشرق حتى القرن السادس عشر) وبانتقال زمام العلاقة التجارية مع الشرق إلى إيطاليا واحتكار المدن الإيطالية لها (جنوا ، البندقية ، توسكانه ، بيزا) ، برزت مع عصر النهضة الإيطالية منذ القرن الرابع عشر علاقة اتسمت بالتناقض والازدواجية في الموقف من الإسلام .
فثمة موقف ايجابي من الفكر الفلسفي والعلمي والجمالي الإسلامي وموقف سلبي وعدائي من الإسلام كدين ونظام اجتماعي وأخلاقي . فمن ناحية دخلت الثقافة الإسلامية عصر النهضة بوصفها ركناً أساسيا من أركان النهضة الثقافية سواء في تأثير انجازاتها العلمية والفنية المباشرة أو بوصفها الجسر الذي عن طريقه تعرفت أوربا على منجزات الحضارات القديمة خاصة اليونانية والرومانية . وقد كرس هذه العلاقة بالإسلام دانتي اليغيرى في عمله الشهير « الكوميديا الإلهية » وهي الملحمة الشعرية ـ الدينية المعبرة عن التصور المسيحي للعالم الأرضي وعالم الآخرة، والتي مثلت الفكر المسيحي الفلسفي والجمالي لقرون طويلة وألهمت أعلام النهضة في شتى مجالات الفن والأدب . فقد أظهرت آخر الدراسات العلمية الأوربية مؤخرا أثر الإسلام ورؤيته للعالم الآخر وأثر العديد من المفكرين

المسلمين (ابن عربي ، ابن سينا ، أبو العلاء المعري . ابن رشد ، ابن مسرة ، الغزالي ، الفرغاني ، وغيرهم) على فكر دانتي ، من خلال اطلاعه على الترجمات التي ظهرت في عصره في أسبانيا وخاصة كتاب (Liber scalae) المتضمن للرواية الشعبية العربية ـ الأسبانية لمفهوم الآخرة (٦) . فقد عكس دانتي في « الكوميديا الإلهية » موقفاً تقييميا إيجابيا للفلسفة الإسلامية وأعلامها ، وموقفا عدائيا من الإسلام والنبي محمد صلى الله عليه وسلم ، مكرسا صورة الدين المسيحي «الحق»، معتبرا الإسلام « كفرا » وهرطقة . وهو أول من قارن صورة القديس فرنسوا الاسيزي « المؤمن » الحقيقي وصورة السلطان المسلم « المتعجرف » والكافر، مثنيا فقط على السلطان صلاح الدين الأيوبي حيث برزت صورته إيجابية في مجمل نظام الدولة الإسلامية . وهذا الموقف هو نتيجة مباشرة لفشل آخر الحملات الصليبية على الشرق الإسلامي التي تمت في زمن شباب دانتي .

إن تأثير دانتي على نشؤ الثقافة القومية الإيطالية ، وعلى منظومة الفكر الأوربي للنهضة ، شمل أيضا تأثيره على مجمل فناني عصره في علاقته بالإسلام دينا وفلسفة . وتأثير دانتي والكوميديا الإلهية لم يفقد وزنه حتى القرن التاسع عشر . إذ تعتبر الكوميديا الإلهية إحدى المصادر الأساسية التي لجأ إليها الرومانسيون كمعين فني وإبداعي لاسيما وأن ترجمتها إلى اللغة الفرنسية قد ظهرت في فرنسا عام ١٨١٣ أي إبان فترة الحماس لدراسة تاريخ القرون الوسطى المسيحي والأوربي مع تطور علم التاريخ في فرنسا آنذاك .

كان غيوتو دي باندوني ، رائد أظهار الموتيف الشرقي الإسلامي في فن التصوير الأوربي ، وهو معاصر دانتي ومؤسس النهضة في فن التصوير الإيطالي والأوربي بشكل عام ، والذي ارتبطت باسمه انجازات ابداعية شكلت منعطفا تاريخيا في تطور الصورة التشكيلية الأوربية وتقنيتها . فمنذ بداية حياته الفنية أدخل صورة الشرقي المسلم في بنية اللوحة التاريخية في فن التصوير على الجدران، (Peinture Uonumentale) والمستقاة من الإنجيل والتوراة وحياة الرسل والقديسين المسيحيين . وفي جدارياته التي زينت كاتدارئية كابيللا باردي في سانتاكروتشيه (فلورنسا) عكس غيوتو روح العصر التي ميزت الثقافة الإيطالية

في القرن الرابع عشر والقائمة على مقومات الإيديولوجية المسيحية المتزمتة لخضوعها المباشر لسلطة الكنيسة وسياستها وللاقطاع . وقد صور في حينها فصولا من حياة القديس فرنسوا الاسيزي (الذي شارك في الحملة الصليبية الخامسة ، وزار مدينة دمياط وكما تروى الأسطورة الشعبية المسيحية فإنه قابل السلطان الكامل لاقناعة باعتناق الدين المسيحي) (٧) . وبهذه الجداريات كرس غيوتو الصورة النقدية العدائية للإسلام التي بدأها دانتي (في الفكرة) حيث تبدو في جداريته صورة السلطان الكامل المتغطرس ، الدنيوى ، وأمامه يقف القديس فرنسوا الاسيزى المتصوف ، المتواضع ، المؤمن الذي لا تحرق جسده النيران لعمق « إيمانه » و « زخمه » الروحى الطاغي على أحساسه بجسده والعالم الخارجي ، هذه الصورة الايقونغرافية تتضمن الدلالة على أن الدين المسيحي هو الدين الإلهي القائم على إيمان حقيقي وتضحية بالنفس ودعوة المسلمين للتخلي عن معتقداتهم لبطلان ألوهيتها واعتناق المسيحية . وهذه الصورة ليست إلا انعكاس الإيديولوجية المسيحية في القرون الوسطى في موقعها العدائي من الإسلام من حيث المضمون . أما من حيث الشكل فقد كرس غيوتو في فن التصوير التاريخي ـ الديني بواكير النهضة ووفقا لمبدأيه اللذين قامت عليها ثورته في فن التصوير : مبدأ محاكاة الواقع ، ومبدأ منح اللوحة الطابع المحلي أو «الصبغة المحلية » (Le coulewr locale) ، صورة الإنسان الشرقي (زياً وسحنة عرقية) الذي يقطن في منطقة جغرافية كانت أرضها مسرحا لأحداث التوراة والإنجيل وأبطالها . من هنا درجت العادة في تصوير عناصر الطبيعة والعمارة الشرقية (من نباتات وحيوانات وطيور كالجمال والنخيل والطواويس والأسود ، والقردة والتنين وغيرها من الحيوانات الأسطورية المرتبطة بأرض الشرق والمتجسدة في فنونه) في فن تصوير بواكير عصر النهضة في أعمال تلامذة غيوتو وجيل الفنانين الذين تأثروا بثورته الفنية (سستيفانودي ريفيو ، جنتيلو دي فابريانو ، ناني دابتيشي ، بوتيتشللي ، فيليبنو ليبي ، ساسيتا ، فرابياتو انجيليكا وغيرهم) وقد انتشر النزوع نحو إدخال العناصر « الشكلية » الشرقية الإسلامية في تصوير الموضوعات التاريخية الدينية في مختلف المدارس الفنية الإيطالية لعصر النهضة (فلورنسا ، أو ميريا ، رافينا ، روما ، جنوا) .

يبقى السؤال إلى ماذا استند فنانو هذه المرحلة في مسألة محاكاة الصورة الشرقية الواقعية ؟ في الحقيقة لم يكن لدى الفنانين آنذاك « إمكانية لزيارة الشرق الإسلامي ومعاينة صورته الواقعية والحقيقية . فاعتمد معظمهم على كتب الرحالة والحجاج والمبشرين والقديسين ، التي كان يرافقها في بعض الأحيان وصف وخرائط جغرافية أو رسوم توضيحية للأماكن المقدسة وإنماط العمارة والسحنة العرقية والأزياء ، إضافة لذلك هناك التجار المسلمون الذين كانوا يؤمون موانئ إيطاليا حيث تسنح الفرصة للفنانين لتصويرهم وشراء بضائعهم ، فضلا عن تجارة الأدوات والنتاج الحرفي الفني والتزييني (Les arts deoratifs) التي شكلت مصدرا أساسيا لمحاكات الصورة الفنية والأسلوب الزخرفي الإسلامي - الارابسك. لذا كانت الصورة الشرقية في أعمالهم مجتزأة وتزيينية في أغلب الأحيان. لقد دخل الموتيف الشرقي في عصر النهضة الإيطالية المعادلة الجمالية ـ الفنية المميزة لتطور البنى الداخلية للمفاهيم والقوالب السائدة في كل مرحلة من مراحل تطور فن التصوير زمن النهضة ، ففي المرحلة المتأخرة من عصر النهضة كما في عصر النهضة الرفيع وعلى إثر التغيرات الجذرية التي طرأت على البنى المادية للمجتمع الإيطالي ـ (تطور العلاقات الرأسمالية وحالة الانتعاش الاقتصادي التي نعمت بها الدويلات اثر السيطرة على طرق التجارة العالمية خاصة في البندقية وتوسكانة وجنوا ، ونتيجة لحياة الترف والثراء التي عاشتها الطبقة الحاكمة والكنيسة) ـ تراجعت القوانين الروحية الإيمانية ، والتقشفية ـ الدينية المتعصبة المميزة للفكر الجمالي المسيحي في القرون الوسطى أمام المتطلبات الدنيوية الإنسانية التي فرضها أعلام النهضة الرفيعة « بعد عودتهم لينابيع الثقافة اليونانية وخاصة أرسطو وافلاطون »[٨]) وبها أنزل الفن من السماء إلى الأرض ، فأصبح الإنسان (فكرا وجسدا) محور اهتمام فناني النهضة (تطور علم المنظور وعلم التشريح) كما سيطر النزوع نحو التزيين والوصف والمبالغة في السرد والاهتمام بالتفاصيل دون السعى لنقل الحالة الوجدانية أو الروحية المفترض أن تميز مناخ اللوحات التاريخية الدينية والتراجيدية المسيحية أو التوراتية وإبطالها .

إن روح العصر الفنية ، التي كانت تمليها إلى حد كبير الكنيسة أو الطبقة

الحاكمة على الفنانين تلاءمت مع تشجيع الاقلاع عن المفاهيم الجمالية الدينية للقرون الوسطى لدى الفنانين وفقا لميولهم الفنية في تلك المرحلة ، أفرزت آنذاك صورا وأنواعا فنية جديدة : كالبورتريه ، والمنظر الطبيعي وصور الحياة اليومية والبيئة (خاصة حياة القصور والكنيسة) والميل إلى الفخامة والأبهة والزركشة والأرابسك والبيتورسك والغرابة ، التي انعكست على عملية تصوير وظهور الموتيف الشرقي في عصر النهضة الرفيع والمتأخر . واتسمت بالتزيينية والبعد عن المجابهة أو التباين الديني والروحي . وإضافة إلى هذا العامل الذاتي أو المتعلق بخصوصية البنية الداخلية لمسار تطور فن التصوير آنذاك هناك عامل موضوعي وحيوي ساهم في تغيير الصورة « الايقونغرافية و الشرقية في فن التصوير بالمرحلة المتأخرة للنهضة ويتلخص في التغيير الجذري الذي طرأ على علاقة أوربا بالشرق في أواسط القرن الخامس عشر إثر ظهور الدولة العثمانية على مسرح الأحداث الأوربية بعد سقوط القسطنطينية . وفي هذه الفترة كانت تمزق إيطاليا الحروب الصغيرة بين الدويلات الإيطالية من جهة (صراع المصالح السياسية والاقتصادية) وصراع هذه الدويلات مع الدول الأوربية التي أخذت بالانبثاق أيضا كقوى جديدة على ساحة الصراع السياسي والاقتصادي الأوربي (أسبانيا ، هولندا ، ألمانيا ، فرنسا) من جهة أخرى . وصار الصراع الديني المسيحي / الإسلامي يتراجع أمام الصراع الاقتصادي ـ السياسي في العلاقة مع الشرق ، كما أخذت الدويلات الإيطالية وحتى الدول الأوربية تتنافس فيما بينها لعقد إتفاقيات الصلح الثنائية والمعاهدات التجارية مع الدولة العثمانية من أجل السيطرة على مراكز النفوذ التجاري والموانئ في حوض المتوسط .(٩) وانعكس تضافر العوامل الذاتية والموضوعية في الواقع الإيطالي (المادي والروحي) والتحولات التي استجدت على طابع العلاقة بالشرق الإسلامي ، انعكاسا مباشرا على طبيعة تصوير الموتيف الشرقي في فن النهضة في النصف الأخير من القرن الخامس عشر والقرن السادس عشر ، وبخاصة بعد أن عقدت البندقية معاهدة الصلح عام ١٤٧٤ مع الدولة العثمانية ، والزيارة التي قام بها الفنان البندقي جنتيللو بلليني للقسطنطينية عام ١٤٧٩ ـ ١٤٨٠ بناء على دعوة رسمية

من السلطان محمد الثاني المعروف بتشجيعه للثقافة والفنون . وبها بدأت مرحلة جديدة من نوعها في عملية التبادل الثقافي بين إيطاليا والشرق الإسلامي أثرت على كلتا الثقافتين . كما أسهمت إلى حد كبير بتقديم مادة طازجة وواقعية عن الشرق (إنسانا وبيئة وطبيعة) وأثرت على الموتيف الشرقي في أعمال كل الفنانين الإيطاليين الذين استهواهم إدخال العناصر الفنية الشرقية إلى بنية اللوحة التشكيلية (كارباتشو ، فيرونيز ، وغوزولي ، بنتوروكيو ، تيتسيان ، وتنتورتو ، مانسويتي غيرلانداي وغيرهم) .

ولعل أهم ماتميز به ظهور الموتيف الشرقي في أعمال فناني هذه المرحلة واقعية الشكل ووضوح المعالم الفنية المميزة له ، والنزوع نحو تقليد الصورة الشرقية المميزة لفن المنمنمات الإسلامية من حيث أسلوب بناء هيكل الحدث التاريخي أو في محاكاة الصور والشخصيات وأسلوب العمارة الإسلامية والأزياء وعناصر الطبيعة والميل إلى أستعمال أسلوب الأرابسك الزخرفي . فمع تراجع موضوعات القرون الوسطى الدينية وحلول الموضوعات الاحتفالية الدنيوية وصور الحياة والبيئة وازدهار فن البورترية والمنظر الطبيعي ، سجل فن المرحلة - أيضا - تراجعا في استخدام الموتيف الشرقي في الموضوعات الدينية ذات الأيديولوجية المعادية والمحرفة للإسلام كدين . أي تراجع المضمون الديني الرافض للإسلام كدين والذي فرضته علاقة الوصاية والتبعية من قبل سلطة الكنيسة والاقطاع على فناني المرحلة، بينما ازدهر الشكل الزخرفي الفني الإسلامي في شتى الاجناس الفنية لتوافقه مع الذوق السائد في المرحلة من نزوع نحو الزخرفة واللون الصاخب ، وحب الفخامة والأبهة والاستعراض حيث غصت اللوحات التاريخية المستقاة من الإنجيل والتوراة بالعناصر التزيينية الإسلامية وبخاصة تصوير فن العمارة الإسلامية ومجمل النتاج الفتى التطبيقي الإسلامي والسجاد والأسلحة والحلى وأدوات الزينة والأزياء والسحنة العرقية .

كما ظهرت صورة الشرقي المسلم في فن البورترية (بورتريه السلطان محمد الثاني بريشة بيللني عام ١٤٨٠ أكاديمية الفنون الجميلة بالبندقية) ، وفي اللوحات التاريخية التي تمثل الزيارات واللقاءات الرسمية بين ممثلي الباب العالي

والبندقية وتوسكانه (تجدر الإشارة إلى العلاقة القوية بين توسكانه والأمير فخر الدين المعنى الكبير التي أسهمت إلى حد كبير في تعميق التبادل التجاري والثقافي بين لبنان والحضارة الإيطالية) . وبحلول نهاية القرن الخامس عشر كان قد تشكل في عصر النهضة الإيطالية مايمكن أن نسميه بالإستشراق «الجذاب»(١٠) ، حيث عم الموتيف الشرقي التزييني كل انحاء إيطاليا ـ وتغلغل حتى شمال أوربا ـ وقد شكل إلى حد كبير « ظاهرة عامة في الحضارة الإيطالية»(١١)ـ على حد تعبير . غ . سولية . كما لجأ إلى الموتيف الشرقي معظم الفنانين الذين اشتهروا بنزوعهم نحو اللون والزخرفة فقد صور في هذه الفترة العديد من صور السيدة العذراء وطفلها بالزي الشرقي وضمن إطار من الزخرفة والألوان الصاخبة مع ديكور شرقي بحت ـ وخاصة في لوحات فوزولي « سجود المجوس » وسلسلة لوحات بينتروكيو عن حياة القديسة كاترين ـ « حيث بدت في احداها صورة الأمير جيم ابن السلطان محمد الثاني الذي هرب إلى إيطاليا بعد وفاة والده » (١٢) . ولأول مرة تظهر في لوحة تاريخية حينذاك صورة للجامع الأقصى المثمن الاضلاع ـ في سلسلة لوحات كارباتشو عن حياة ومآثر القديس جاورجيوس ـ (سكو الا دي سان جيورجي) (١٣) .

كما دخل الزي الشرقي والصورة الأثنية الشرقية في لوحات : مانسويتي «القديس مارك » وأ . ديور « سجود المجوس » و تينتورتو ـ « سقوط القسطنطينية» ، وفيرونير « عرس في قانا الجليل »ـ و « وليمة في بيت ليفي »ـ وبالرغم من اقتراب الصورة الشرقية من الواقعية في فن تصويرعصر النهضة ـ الرفيع والمتأخر ـ وإزدهاره بشكل خاص في مدرستي توسكانه والبندقية لسيطرتهما على التجارة مع الشرق آنذاك ـ فإن المؤثرات الفنية الإسلاميةاتسمت إلى حد كبير بطابع التزيين والشكلية والنزعة التجزيئية (Fragmentaire) ففي بعض الأحيان كانت تبدو كأجزاء غريبة مجتزأة من جسمها الأصلي ، وأحيانا أخرى تبدو كعنصر زخرفي منطقي ومألوف ، له دلالاته ورموزه في توضيح النص وتقريب عالم اللوحة التشكيلي من الواقع الجغرافي والتاريخي والعرقي الذي يشكل المسرح الحي للأسطورة أو اللوحة الدينية والتاريخية . كما يلاحظ في فن هذه المرحلة تباين

تصوير الموتيف الشرقي لدى فنان وآخر ، أو مدرسة فنية وأخرى ، وفقا لتباين الأسلوب الفني والمهارة اللاتقنية اللذين يميزان كلا منهما . ومع نهاية القرن السادس عشر كان الاستشراق قد كرس المؤثرات الفنية الإسلامية بوصفها عنصرا جماليا وشاهدا على تطور الرؤية الفنية للنهضة في عالم اللوحة التاريخية الدينية . فالإستشراق هو أحد اكتشافات النهضة دخل إلى فن التصوير مع مبادئ الواقعية، واللون المحلي ، وعلم المنظور والأبعاد الثلاثة ، وعلم التشريح ، ونظرية اللون ، كما تنوع وتعدد وفقا لتنوع وتعدد المفاهيم الجمالية والتقنية والفكرية المميزة للنهضة في مراحلها الثلاث : المبكرة والرفيعة والمتأخرة .

وقد أنحصرت وظيفية الموتيف في أداء الدور الفني (الواقعي أو المحلي) في بناء اللوحة بما يتلاءم والأطر والقوالب التي يرسمها له الفنان أو الاتجاه الفني لمدرسة فنية ككل ، دون الدخول أو التطرق إلى البنية الروحية الداخلية الجمالية ـ الفلسفية الدينية للموتيف الشرقي ككيان فني له خاصيته ومنطقه الرمزي أو التعبيري أو الايحائي . لهذا بقي استشراق النهضة سطحيا ، شكليا ، وتقنيا بحتا ، وهو نتيجة لطبيعة ولنمط علاقة أوربا المسيحية بالشرق الإسلامي آنذاك . فأوربا نفسها كانت عاجزة عن محاورة الفكر الإسلامي (الجمالي والديني)وملاقاته على صعيد المضمون ، لسبب هام وأساسي يكمن في طبيعة البنية النفسية والأيدويولوجية الأوربية المشحونة بالعداء للإسلام وغير المهيأة فكريا وعلميا ونفسيا لاستيعاب الموتيف الإسلامي (فكرة وصورة) بشكل موضوعي وحيادي . فتمت محاكاة الموتيف الشرقي ونسخه (شكلاً) لينطق بدلالات الفكرة والصورة الأوربية ، ويؤدي وظيفتها الجمالية والفكرية ، دون أن يلعب دوره الأساسي الديني والدنيوي . وبقي موقعه صوريا في تمثيل الشرق وتجسيد مقوماته الروحية والفكرية . وعلى تخوم القرنين السادس عشر والسابع عشر وحين أخذت إيطاليا تفقد تدريجيا مكانتها ـ « كواضعة لقوانين الموضة » في الثقافة الفنية الأوربية (نظرا لانحسار دورها السياسي) ـ بدأت بعض المدارس الفنية الأوربية تحتل مكانة بارزة في التصوير بالذات ومن أبرزها مدرسة فلاندريا ومدرسة هولندا . وليس من قبيل الصدفة أن نشطت الدراسات الإسلامية

والعربية في هولندا بالذات « نظرا للنشاط التجاري الذي مارسه الأسطول الهولندي مع موانئ الشرق[١٤] كما أن انتقال الدور التجاري كان يقابله انتقال في التبادل الثقافي أو التغلغل الثقافي في الشرق . ويعتبر ما حققه الفنان الهولندي الكبير رمبرانت في لوحاته التاريخية (المسيحية والتوراتية) من نزوع نحو الشكل والديكور الشرقي الإسلامي تطويرا وتكثيفا للجو الشرقي في اللوحة التاريخية الذي بدأه فنانو النهضة . لقد انتقل رمبرانت بالموتيف الشرقي ـ الإسلامي (في حدود الشكل فقط) من مرحلة التجزئة إلى « الهارمونية » العامة في صور أبطاله التاريخيين المستوحاة من تاريخ الشرق « الميثولوجي » والديني . فالشكل الشرقي الذي لجأ إليه رمبرانت هو محاكاة للصورة الواقعية التي كان يطمح إليها من أجل تحقيق مناخ شرقي حقيقي في عالم اللوحة (الأرابسك ، الزخرفة ، الأزياء ، الديكور ، السجاد ، أدوات الزينة وغيرها) تتضافر كل عناصره البنائية في وحدة فنية متناسقة إضافة إلى أسلوبه المتميز في تناسق الضوء واللون الدافئين .

إن ظاهرة الإستشراق في أعمال رمبرانت هي نتيجة « للأثر المباشر لفن المنمنمات »[١٥] ونسخ ومحاكاة للمنتجات الشرقية التي كانت تغصّ بها أسواق هولندا التجارية آنذاك . إنها ظاهرة « باروكية » بحتة غير أنها لم تعمم في المدرسة الهولندية ككل وبقيت محصورة في أسلوب رمبرانت الإبداعي الشخصي البحت. وبالرغم من أن روبنز أيضا قد تأثر بفن المنمنمات في إحدى لوحاته الشهيرة « صيد الأسود » إلا أنه لم يسجل الموتيف الشرقي في إبداعه كظاهرة متكررة كما في إبداع رمبرانت . فرمبرانت لم يكتف بالموتيف الشرقي في لوحاته التاريخية بل في العديد من « البورتريهات » التي دخل الزي الشرقي فيها كاطار فني ـ جمالي مرادف للفخامة ، والأبهة والترف ، والاستعراض . إن روح العصر افترضت نموذجا جماليا له دلالاته الاجتماعية والطبقية التي تقوم على تأكيد الانتماء الاجتماعي من خلال المظهر الخارجي . وتتميز بغنى تفاصيله الزخرفية ، الانتقائية ـ دون الغوص في منح التعابير الشخصية والبينة النفسية لعالم الإنسان الداخلي في فن « البورتريه » . وهذا الغزو «للموتيف » الشرقي في فن « البورتريه » كان ينبع من النزوع نحو التشبه بالصورة الشخصية الشرقية من حيث المظهر

والانتماء الطبقي . فانتشر الزي الشرقي و «البورتريه» الشرقي في أعمال معظم فناني القرن السابع عشر : روبنز - «الرجل ذو الطربوش»

فلاسكس - « باي الجزائر » متحف برادو - مدريد سيمون فوييه الذي زار الشرق عام ١٦١١ في عداد رحلة دبلوماسية فرنسية إلى اسطنبول وترك العديد من اللوحات « والبورتريهات » الشرقية وكذلك لارجيليير ولوبرين .

إن عصر « الباروك » لم يخرج في إطاره العام لتجسيد « الموتيف » الشرقي عن المنظومة « الايقونغرافية » التي كرسها عصر النهضة في اللوحة التاريخية وفن «البورترية » وما يميز استشراق هذه المرحلة عن سابقاتها ، تركز في إبداع هذا الفنان أو ذاك دون ان يشكل ظاهرة عامة في هذه المدرسة الفنية أو تلك . أولا بسبب طبيعة عصر » الباروك » التوليفية ، الزخرفية المنفتحة على بعضها البعض في المدارس الأوربية (الفرنسية ، الإيطالية ، الأسبانية ، الهولندية) . وثانيا بسبب عدم الاستقرار في علاقة هذه الدولة أو تلك بالشرق الإسلامي (وبخاصة بعد أن احتلت الدولة العثمانية مصر عام ١٥١٧ واخضعت كل الطرق البحرية المؤدية إلى أفريقيا والهند والصين) . وقد انحصر ظهور « الموتيف » الشرقي في هذا العصر في أعمال فناني الاتجاه الذي تأثر به الرومانسيون لاحقا وبخاصة أثر أعمال رمبرانت وروبنز وفلاسكس على تشكل الاتجاه التلويني في فن التصوير الفرنسي الرومانسي .

الإستشراق الفرنسي : في القرنين السابع عشر والثامن عشر :

يعتبر القرن السابع عشر فاتحة علاقة جديدة و « منهجية » بالشرق . إذ أسفرت النجاحات العلمية والفنية - في الثقافة الأوربية ، وارتباط المصالح السياسية الأوربية بالشرق المتوسط عن دخول « المسألة الشرقية » حيز الهموم العلمية الأوربية (١٦) . فافتتحت أقسام للدراسات الشرقية في العديد من الجامعات الأوربية (هولندا ، إيطاليا ، انكلترا ، فرنسا .) ، وبدأت عملية رصد ودراسة الحضارة الشرقية القديمة والمعاصرة تتخذ الطابع العلمي الاستقصائي من أجل النجاح في التوغل في البنى الروحية والمادية للمجتمع

الشرقي بغية السيطرة عليه . كما باتت دراسة الشرق مهمة رسمية حكومية ـ ومؤسسية ـ تتناحر الدول الأوروبية فيما بينها على تطويرها ، بعد أن حلت مقاييس السياسة الاستعمارية محل المقاييس الدينية في محور العلاقة بالشرق الإسلامي .
وسجلت هذه الحقبة التاريخية نجاحا لفرنسا في نيل أمتيازات واسعة من الدولة العثمانية أعادت لها موقعها التجاري في موانئ المتوسط بعد أن حصل الملك فرنسوا الأول عام ١٥٣١ من الباب العالي على « حق السيطرة على التجارة في حوض المتوسط [١٧] » . فانفتحت مدن أسطنبول وبيروت ودمشق وصيدا والقدس والقاهرة أمام جحافل التجار والحجاج والمبشرين والارساليات والبعثات الدبلوماسية والعلمية والتي غالبا ماكان يرافقها الفنانون . ارتبطت منذ ذلك الوقت مصالح فرنسا الاقتصادية والسياسية بهذا الجزء من الشرق ـ أي الشرق الإسلامي ـ الولايات العثمانية وإيران . لذا حصرت كل جهودها العلمية والثقافية وجندت مختلف الطاقات الدبلوماسية والمؤسسية لتعزيز امتيازاتها فيه .
من هنا نرى أن ماسجله القرنان السابع عشر والثامن عشر من نقلة نوعية في الإستشراق قد قطف ثمارها الرومانسيون فيما بعد . وقد شهدت الثقافة الفرنسية طيلة هذين القرنين تغلغلا « للموتيف » الشرقي في الأدب والمسرح والفن التشكيلي ، والموسيقي ، وفي الفكر الاجتماعي ـ الفلسفي وبحلول نهاية القرن الثامن عشر تشكلت مجموعة من الصور والأفكار والقوالب الفنية الإستشراقية نستطيع حصرها فيما يلي :

١ ـ انشاء المكتبة الشرقية الملكية باشراف الملك لويس الثالث عشر وريشليو، ومن ثم رعايتها من قبل الملك لويس الرابع عشر وأغنائها بالمخطوطات ، والتحف والكتب ، والمنمنمات والنقود وشتى النتاجات الفنية التي كونت الأساس للدراسات الشرقية في فرنسا أواسط القرن السابع عشر . وظهور الترجمات للمخطوطات القبطية والسريانية والعربية ، والعديد من كتب التاريخ التركي المعاصر (٢٥ كتابا عن تاريخ تركيا ، وترجمة للقرآن ، وكتب يوميات ومذكرات التجار الرحالة والدبلوماسيين ، ونخص بالذكر كتب . ف برنيية و ج. تافرنيه ، وشاردان) [١٨] وقصص ورسائل القناصلة والسفراء

الفرنسيين في تركيا ، والأميرسيزي ، والماركيز نوانستيل بشكل خاص ، الذين اعتبرت مؤلفاتهم مصادر إلهام أدبي للعديد من أعلام الأدب الفرنسي (راسين ، موليير ، كورني ، وغيرهم)(١٩) .

٢ ـ هذا وقد غزا « الموتيف » الشرقي ـ التركي والإيراني الأدب في القصة والشعر و «التراجيديا والكوميديا » (١٠ قصص في موضوعات تركية ، وعرضت خمس مسرحيات « بموتيف » تركي نذكر منها مسرحية « بايزيد » و « روكسانا » لراسين ، و « السيد» لكورني وسليمان أغا و « البرجوازي النبيل » لموليير) وهي تعتبر ثمرة استشراق القرن السابع عشر الفرنسي التي كللت جهود المؤسسة الاستعمارية الفرنسية بموسوعة « المكتبة الشرقية » (٢٠) لديربميلو عام (١٦٩٧ ـ ١٦٩٩) التي قدمت مسحا لتاريخ وجغرافية وأخلاق وعادات وآداب الشرق الإسلامي ، وقدتضمنت تصورات سطحية أولية متشبعة بالمفاهيم اللاهوتية للقرون الوسطى المميزة للفكر المسيحي الأوربي في عدائه للإسلام كعقيدة وفكر سياسي واجتماعي . وبالإضافة إلى ظهور ترجمة كتاب « ألف ليلة وليلة »(٢١) (١٧٠٤ ـ ١٧١٧) لغلالان ، وبها تكرست مجموعة من « الكليشيهات » أو «الستريوتيب » عن الشرق الإسلامي وضعت المسلم بشكل عام في إطار من المعادلات الأخلاقية والاجتماعية تتجمع وتتركز حول الشرقي « الدموي ، المضحك ، الساخر ، الساذج ، الميال إلى الإنفعالية والخفة والطرب ، المتعصب دينيا ، الماديّ والحسي » . وأدت إلى تأطيره في شتى أنواع الفنون : الكوميديا ، الأوبرابوف : الدراما ، نذكر منها (« أرلكان محمد » ، « حجاج مكة » ، «ارلكان هلة » ، « سليمان الثاني أو الثلاث سلطانات » ، «وقافلة القاهرة »(٢٢) وغيرها) . كما تظهر في الأنواع الفنية السائدة : البورترية ، صور الحياة والبيئة و « العاريات » والمناظر الطبيعية ، والطبيعة الصامتة . وفي كل المدارس الفنية السائدة في فرنسا آنذاك : الأكاديمية ، والتسجيلية ، والواقعية ، والروكوكو . وكما جذب اعلام فن التصوير الفرنسي للقرن الثامن عشر (أورواثو ، فواغونار ، بوشيه ، لانكريه ، لوبرنس ، كارل فان لو ، اميدي فان لو ، ليوتار ، فان مور، آفيد ، باروسيل ، ميللنغ ، فيفري وغيرهم) ، (٢٣) فان هذا التوق العارم

«للموتيف » الشرقي في الفن الفرنسي والذي أحدث انقلابا جذريا في شكل ومضمون صورة الشرق والشرقي (قياسًا على عصر النهضة والباروك) يرتبط ارتباطا عضوياً بالتغييرات التي طرأت على بنية المنظومة « الايقونغرافية » للفن الفرنسي في عصر الروكوكو بعد وفاة الملك لويس الرابع عشر في القرن الثامن عشر، وبالتغييرات التي استجدت على علاقات التبادل الثقافي والسياسي والتجاري بين فرنسا وأسطنبول بشكل أساسي .

في بداية القرن الثامن عشر ـ وابان الحقبة الأخيرة من حكم الملك لويس الرابع عشر المطلق والاستبدادي ـ شهد المجتمع الفرنسي أزمات اقتصادية وسياسية حادة نتيجة « لسيطرة العلاقات الاقطاعية والجامها تطور العلاقات الرأسمالية ، وإعاقة وصول الطبقة البرجوازية الوسطى إلى السلطة »، (٢٤) وانعكست هذه الأزمات على الثقافة والفن وظهرت في عجز القوالب الفنية والجمالية السائدة عن مواكبة المتطلبات الروحية المستجدة ، في الوقت الذي «تراجعت فيه القيم الروحية الدينية وخفت حدة الخلافات القومية (٢٥) . فسادت حالة من « أزمة الروح » عبر عنها بالانفتاح على حضارات الشعوب الأخرى وبالاغتراف من ينابيع الثقافات العالمية .

في هذه الحقبة من تاريخ الفن الفرنسي لوحظ النزوع نحو الموضوعات السطحية ، والحسية والمسلية ، الخالية من أية منفعة أخلاقية أو دينية أو وطنية ، والابتعاد عن الأسس الجمالية التي قام عليها الفن الكلاسي والموضوعات الدينية والتاريخية ، فظهرت اللوحات والأعمال الفنية القائمة على مبدأ « الفن للمتعة » ، و « الفن المسلي » ، و « الفن للحياة » والتي حاولت ار ضاء الذوق الفني للنخبة في الميل نحو الخفة والطرب والإغتراف من مناهج الحياة . فسادت الألوان الشفافة الزاهية ، والعجينة اللونية المرنة وحلت الخطوط الخفيفة الرشيقة مكان الخطوط الصارمة والجافة الكلاسية . كما حلت الموضوعات التي تمثل حياة القصور وحفلات « الرقص » و « الغناء » و « الصيد » والموضوعات الحسية المثيرة في أعمال فناني الروكوكو « بوشيه ، فراغونار ، لوبرنس ، لانكرية وغيرهم) . كصور « المحظيات » و « الغانيات » و « العاريات » وصور حياة الخلاعة والترف

السائدة في قصور الأمراء والنبلاء الفرنسيين . وفي هذا الوقت كانت قد دخلت الحياة الفنية الفرنسية صور ولوحات الفنانين الأوربين الذين أقاموا فترات طويلة في أسطنبول وعملوا في القنصليات والسفارات الأوربية أو في خدمة الباب العالي كفنانين تسجيليين - مهمتهم تصوير الاحتفالات واللقاءات الرسمية . وقد سُمي هؤلاء الفنانون بجماعة « البوسفور » . وهم ليوثار ، فان مور ، وميللنغ (فنان السلطانة خديجة شقيقة السلطان سليم الثالث) . وفيفري . وصور هؤلاء الفنانون وسجلوا شتى مظاهر الحياة والبيئة الشرقية - النخبوية (حياة البلاط) بشكل أساسي (لعدم تمكنهم من دخول بيوت المسلمين المحظور دخولها على الغرباء . وكان احتكاكهم بشكل رئيسي بالعائلات اليونانية والسلافية) . فأنجزوا أعمالا متنوعة تناولت حياة السلاطين والأمراء والقادة ، والحمامات والأعياد ومجالس الدراويش ومظاهر الطبيعة ، والصور الشخصية « البورتريه » ، والأطلال الدارسة ، وفنون العمارة ، والأزياء ، إضافة لصور القناصل والسفراء والتجار الفرنسيين والأوربيين بالزي الشرقي . وبفضلهم اقتربت الصورة الشرقية بمسلماتها الجمالية والأخلاقية إلى حد كبير من الواقعية التسجيلية ، بانتشار موضة « الموتيف » الشرقي في أنواع البورتريه وصور الحياة والبيئة في فن التصوير الفرنسي والتي عرفت « بالموضة » التركية أو (ala turquerie) كما شكلت أعمالهم أحد المصادر الرئيسية والملهمة لفناني عصر الروكوكو الذين استهواهم « الموتيف » الشرقي ولم تتح لهم الفرصة لزيارة الشرق (فراغونار ، بوشيه ، لوبرنس ، واتووك، فان لو وأ . فان لو وغيرهم) وإضافة لهذا المصدر المباشر للموتيف الشرقي ، عرف الفن الفرنسي آنذاك مصدرا آخر لايقل أهمية في عملية ازدهار الموتيف الشرقي وهو مجموعة الفنانين الأكاديمين الذين درسوا الفن في الأكاديمية الفنية الفرنسية في روما . وهناك الزيارات الرسمية التي كان يقوم بها الدبلوماسيون الأتراك والإيرانيون لباريس والتي كانت تتجسد في لوحات وثائقية نخص منها بالذكر « وصول سفير إيران رضا بك إلى باريس عام ١٧١٤ ، بريشة الفنان كوابيل ، وزيارة سفير تركيا محمد أفندي عام ١٧٢١ ، وكذلك زيارة السفير سعيد أفندي عام ١٧٤١ ، بريشة الفنان - باروسييل. [٢٦] . هذه

المصادر الثلاثة للموتيف الشرقي (شكلا ومضمونا) نقلت ولأول مرة في تاريخ فن التصوير الأوربي الصورة الشرقية من حالة المجابهة السلبية والعدائية والإيديولوجية الدينية للقرون الوسطى إلى حالة القبول والتبني للشكل والمضمون معا . وقبول الشكل والمضمون لم يكن مرهونا بالسياسة الإستعمارية الفرنسية فقط التي تحاول تشويه الشرق بتصويره ضمن «ستريوتيبيات» محددة (كما في أدب القرن السابع عشر والمكتبة الشرقية) ، وإنما انطلق من مسلمات العصر الفنية والجمالية والأخلاقية التي سادت فرنسا في عصر الروكوكو والتي وجدت تجاوبا داخليا مع متطلباتها وذوقها في موضوعات شرقية محدد ، مما أدى إلى تماثل في الصورة والفكرة معا . فالفنان الفرنسي الروكوكي أو الأوربي الذي زار الشرق وصور مظاهر الحياة والبيئة الشرقية للصفوة والطبقة العليا فيه وكذلك فنان المنمنمات التركية والإيرانية ، قد وحدتهم موضوعات فنية هي بالأساس إستجابة مطلقة لروح العصر الفنية وللذوق الفني الذي فرضته الطبقة الحاكمة فتركزت موضوعاتهم حول صور « الغناء » و « الرقص » ، و«الصيد » و « الحفلات » ، و « الأعياد » و « الموسيقى » وصور الحياة والبيئة التي كانت سائدة في البلاط والقصور الفرنسية والتركية والإيرانية حيث يسيطر نمط حب البذخ والترف واللهو والاستبداد . إن التقارب القوي في البني الفكرية والجمالية والاجتماعية والسياسية بين أنظمة هذه البلدان (سيطرة النظام الأقطاعي المطلق) في الشرق وأوربا هو الذي أدى إلى حالة التماثل والاقتداء بسلوك السلاطين والأمراء الشرقيين ومظاهرهم . فظهرت في الفن الفرنسي آنذاك صور حكام وأمراء وسفراء فرنسيين في هيئة السلاطين الشرقيين .

وصورت المحظيات والأميرات الفرنسيات في دور « السلطانات » الشرقيات (مدام بومبادور ومدام دي باري محظيتا الملك الفرنسي لويس الخامس عشر ، وسيدات المجتمع المخملي الفرنسي في زي وسلوك الحريم الشرقيات) [٢٧] . وغالبا ماكان الزي الشرقي عبارة عن حفلة تنكرية (mascarade) يتستر تحتها النزوع نحو الحسية والخفة والطرب . والميل إلى التشبه بحياة السلاطين الاتراك والشرقيين في الفن هو تعبير عن حالة تماثل وليس حالة تناقض في الذوق أو

انتقاص من قيمة الشرقي وحلول صور الحياة والبيئة الشرقية (المتحرفة والحسية) الدنيوية ـ النخبوية البلاطية وصور محاكاتها من قبل النخبة البلاطية الفرنسية ، محل الموضوعات التاريخية والدينية لعصر النهضة ، والباروكية في فن الروكوكو الفرنسي ، ليس إلا حصيلة للتغييرات التي طرأت على المنظومة « الايقونغرافية » لفن التصوير الفرنسي آنذاك والتي انعكست على «الموتيف » الشرقي . فتراجعت صور السيدة العذراء بالزي الشرقي أمام صور الحريم والسلطانات « الفرنسيات » كما تراجعت صور عذاب ومعاناة السيد المسيح وأتباعه وتلامذته من قديسين ورسل أمام صور مباهج الملوك والقادة والسلاطين ، وفقا لروح العصر الفني ومتطلبات الحقبة التاريخية وليس لحصر الشرق في كوكبة من الأفكار والصور الحية والعنيفة ، والمتعصبة فقط . فالفنان في القرن الثامن عشر كان خاضعا كلية لذوق البلاط والنخبة (سواء في الشرق ـ تركيا وإيران ـ أو في الغرب) وبالتالي لايصح رؤية التغييرات الطارئة على «الموتيف» الشرقي في القرن الثامن عشر دون فهم وتحديد البني الفنية والجمالية التي كانت تسود الغرب والشرق آنذاك ومانقله فنان المنمنمات والفنان الأوربي الذي زار الشرق من صور فنية تمثل مظاهر وأنماط السلوك في حياة البلاط والبيئة الشرقية للنخبة والذي ينبع من أسس واقعية لايجوز اغفالها تدل عليها المنظومة الفنية « الايقونغرافية » التقليدية لفن المنمنمات الإسلامية التي تصور الحياة والبيئة الشرقية بشتى مظاهرها ومعالمها وبخاصة ما يتعلق منها بصور السلاطين والملوك والقادة الأتراك والإيرانيين في شتى أنماط حياتهم السياسية والاجتماعية والشخصية بدءا من صور « الحفلات » و « الغناء » و « الصيد » و « الرقص » و « الموسيقى » و « المعارك » وانتهاء بحياة الخدور والحريم ، التي ظهرت في شتى مدارس فن النمنمات الإسلامية (الفارسية ، الهندية ، ومدارس أسيا الوسطى) .

إن التماثل في الصور « الايقونغرافية » الفنية الإستشراقية لعصر الروكوكو والصور « الإيقونغرافية » لفن المنمنمات يؤكد التماثل في البني الجمالية والاجتماعية والسياسية لكل من الشرق والغرب . ففي العناصر والصور الفنية الشرقية وجد الفنان الفرنسي مايتجاوب مع متطلبات العصر وذوقه (أحيانا في الشكل وأحيانا

في المضمون) إن فناني الإستشراق في عصر الروكوكو الذين نظروا إلى الشرق بوصفه عالما له قوانينه ومسلماته الجمالية ـ الأخلاقية ، قد أدخلوه إلى بنية اللوحة الفنية الروكوكية ليس بوصفه نقيضا ، أو مغايرا ، أو « ادنى » ، أو « أضعف » ، وإنما بوصفه مادة فنية تحمل المقولات الجمالية الأخلاقية وتنطق بمعايير وصور فنية تصب في مجرى الاتجاه العام لروح العصر والبنى الجمالية ـ الأخلاقية المميزة له في فرنسا في النصف الأول من القرن الثامن عشر . إن ميزة الإستشراق في هذه المرحلة نستطيع تحديدها من خلال المقاربة بين الصور الإيقونغرافية للشرق والغرب معا . وإن كان عصر الروكوكو هو المرحلة التي أدخلت الصورة الشرقية (شكلا ومضمونا) لأول مرة في تاريخ فن التصوير الأوربي قياسا إلى العصور الفنية السابقة التي اكتفت أو توقفت عند حدود الشكل الفني والمسلمات الجمالية فقط (الأرابسك البيتورسك ، والعمارة والأزياء والديكور والحيوانات والنباتات ، والنتاج الفني ـ الحرفي) ، غير أن الصورة الشرقية بوصفها مضمونا يمثل أنماطا أو مظاهر حياتية وبيئية وسلوكية بقيت توليفية إلى حد كبير . أي أنها تمثل المظاهر والأنماط السلوكية والحياتية البيئية التي رأي فيها الغربي نفسه ونزوعه الباطني : جُوّانيته ومتعته ولذته ، وإمكانية التعبير عن نفسه في « حفلة تنكرية » فنية ، ليست شكلانية فقط ، وإنما هي « قناع » منسوج من مجمل البطانة الروحية ـ السلوكية الاجتماعية التي تمثله ككيان جمالي أخلاقي ـ سياسي قائم بذاته أكثر من كونه ممثلا للشرق . إن رؤية الشرق الإسلامي في الصورة الفنية الشرقية التي طرحها ممثلو فن عصر الروكوكو هي في الحقيقة رؤية للذات الغربية في استجابتها لنوازعها الداخلية ولمنظومة القيم والفكر السائدة في فرنسا آنذاك . لذلك التفّتْ صور عصر الروكوكو الإستشراقية حول موضوعات وصور فنية شرقية محددة ، مختارة ومنتخبة من الشرق لا لتمثل الشرقي وحسب وإنما لتمثل الغربي : صور حفلات « الرقص » و « الغناء » ، و « الموسيقى » ، وصور « الحريم » والمحظيات الغربيات في زي السلطانات الشرقيات ، وصور « العشق » و «الحب» وصور الحياة والبيئة الشرقية التي ترضي نزوع الغربي نحو الإستعراضية، والحسية والأبهة ، والفخامة ، والاحتفالية . فقد غصت

الصالونات الفنية الرسمية منذ عام ١٧٤٢ ـ ١٧٤٣ وحتى نهاية القرن الثامن عشر بالعديد من اللوحات والبورتريهات الإستشراقية التي تصور مدام بومبادور في « دور السلطانة الخارجة من الحمام » و « السلطانة تشرب القهوة » و «السلطانة وجواريها » و «السلطانة في الحديقة » و « السلطانة في السراي »(٢٧) . بريشة الفنان كارل فان لو . وكذلك صورة « الأميرة ماري كونفنتري في الزي التركي » وبورترية « ماريا أوليدا » . الفرنسية في زي تركي للفنان ليوثار ، ولوحة أميدي فان لو « مدام دي باري في مظهر سلطانة » وصور « السلطان العاشق »، و «السلطان في الحديقة» ، وغيرها من اللوحات التي تصور جلسات شرب القهوة والشاي ، وحفلات الرقص والغناء بالزي التركي ، فضلا عن دخول أسلوب الأرابسك الفني في بنية الديكور للعمارة والأثاث والخزفيات ، بحيث فرضت الموضة الشرقية ـ التركية بشكل أساسي نفسها على الواقع الفني للعصر مما دفع بنقاد وباحثي تاريخ الفن لعصر الروكوكو إلى الأعتراف بأن « الموضة التركية ـ الإسلامية دخلت صلب العادات الاجتماعية للطبقة الارستقراطية من النبلاء والدبلوماسين والفنانين الذين ساروا في شوارع باريس « بالقفطان والعمامة » بحيث « بدت باريس وكأنها حيٌّ من أحياء القسطنطينية »(٢٩) بينما يقول الأخوة غونكور في مجال عرضهما لهذه الحقبة بأن « الموضة التركية باتت إحدى مظاهر الروكوكو الفرنسي الريفية » "provincial"(٣٠) . لقد ظهرت الصورة الشرقية ضمن القوالب والمعايير الفنية الفرنسية التي أخضعت القوالب والمعايير الفنية الشرقية لمنظورها ومنهجها الفني الذي كان يحتاج إلى دم جديد . ومن الملاحظ أن تطور الدراسات الشرقية في فرنسا قد دفع إلى الإنفتاح على الحضارات الشرقية بمختلف حقبها ومدارسها الفنية الهندية والصينية والفارسية والإسلامية . وظاهرة الإنفتاح على الثقافات المغامرة ، والبعيدة في منطقها « الزماني » و «المكاني » و « الثقافي » هي ظاهرة الثقافة الفرنسية للقرن الثامن عشر في شتى حقولها وتنوع اتجاهاتها الفكرية والفنية و« الأيديولوجية » للخروج من « أزمة الروح» التي خيمت على واقع الثقافة نظرا للتناقضات بين الفكر الاقطاعي في القرون الوسطى والمتطلبات الروحية الجديدة للعصر ، التي عبر عنها أعلام عصر

التنوير في نقدهم للواقع السياسي والاجتماعي والثقافي باللجوء إلى مختلف الحضارات العالمية بما فيها الشرقية (الصينيه ، الهندية ، الفارسية ، الإسلامية) لإيجاد أدوات معرفية تسهم في الخروج من الأزمة الحادة والنهوض بالواقع .

ومن الجدير بالذكر أن عصر الروكوكو الفني كان موضع نقد أعلام التنوير في فكرهم الجمالي ، تمثل في رفضهم المطلق لمبدأ « الفن للمتعة » و « الفن المسلي»، وبالتالي فإن الثقافة الفرنسية لم تكرس صورة ثابتة وموحدة عن الشرق الإسلامي بل على العكس ، لأن مفكري عصر التنوير اتجهوا إلى الإسلام ولأول مرة في تاريخ الثقافة الأوربية كمورد من موارد رؤاهم الإصلاحية التنويرية البديلة للسائد الرسمي . ومعهم بالذات دخل العديد من المسلمات الأخلاقية الجمالية معادلة البحث والاستقصاء الفلسفي والاقتصادي والسياسي الموسوعي بشيء من « العقلنة » في رؤية الإسلام بوصفه نظاما دينيا ودنيويا متجانسا أو متناسقا . وقد سجلت أعمالهم التي تطرقوا إليها بشكل ما أو بآخر للفكر وللمجتمع الإسلامي صفحة جديدة في التعاطف مع الشرق تحمل الملامح العلمية والعلمانية المميزة لفكر عصر التنوير . وجري فيها الاعتراف ضمنا بالإسلام ـ بعد أن تراجعت النظرة « الأيديولوجية » اللاهوتية المتعصبة التي سادت أوربا منذ القرون الوسطى نتيجة تراجع دور الكنيسة ودحض مزاعم النظام الملكي الفرنسي آنذاك في حماية الدين المسيحي . وساهمّ في كسر الحواجز النفسية التي استمرت قرونا في العلاقة العدائية بين أوربا المسيحية والشرق الإسلامي . فدخل الإسلام والمجتمع الإسلامي حقل المقارنة في البحث عن بديل للواقع . ففي كتاب « الرسائل الفارسية » الذي كرسه مونتسكيو لنقد الحكم الملكي الفرنسي لجأ المفكر التنويري إلى أسلوب التقنع بصورة الشرقي ـ الفارسي لمخاطبة الشعب الفرنسي مناقشا إياه في أوجه التقارب والتباعد بين نظامي الحكم في فرنسا والشرق . مؤكدا استبدادية الأول وشدة ظلمه . كما أن مونتسكيو يعتبر في نظريته الشهيرة « نظرية الممناخ » أول من حاول تبرير تعدد الأديان ، رابطا إياها بتعدد الطبائع البشرية واختلافها وأثر المناخ في كل منطقة جغرافية على تكون طباع السكان مبررا بذلك ملاءمة كل دين للمنطقة السائد فيها ـ الإسلام في الشرق والمسيحية في الغرب . وفي كتابة

«روح الشرائع » طور مونتسكيو مابدأه رونار ورابليه ومونثين حول ضرورة إدانة الحروب الإستعمارية ضد شعوب الشرق ونهب خيراتها وتحطيم قيمها باحتلال أراضيها(٣١) . هذا ودعوته إلى المساواة في الحقوق بين الشعوب انطلقت ـ أكثر المراحل تأججا للمصالح الإستعمارية الفرنسية في الشرق . وماطرحه فولتير حول المساواة بين الأديان واحترامها لكونها نشأت أو ظهرت في ترتيب تاريخي يؤكد تأثرها ببعضها البعض وفي منطقة جغرافية واحدة . أما ديدرو ففي رسائله لصوفي فولان « تطرق إلى النزعات المادية ـ الالحادية في الفلسفة العربية الإسلامية ـ « المراطقة والمتصوفون » ـ وأصحاب مبدأ الجبرية أو القدرية (الذي شكل إحدى وجهات الفكر الرومانسي) . وكذلك رسو (ملهم الرومانسين الأول) في نظريته الداعية إلى « ضرورة الهرب من المدنية والعودة إلى الطبيعة » للحفاظ على نقاء الروح . وفي نظريته حول أثر المناخ على الأخلاق الإسلامية في الجزء الرابع من كتابه « أميل » ، توافقت ومبدأه في البحث عن أسس أخلاقية تعزز حرية الإنسان بانسجامه مع الطبيعة خارج المدنية في كتابيه (أثر الفن والعلم على الأخلاق ، ١٧٥٠) و (اللامساواة ، ١٧٥٥) . إن النظرة المقتضبة والسريعة التي ألقاها أعلام فكر التنوير على الفكر الإسلامي اتسمت بمحاولة المقارنة الجدية بين المجتمع الشرقي وانسجام الإنسان فيه ، والمجتمع الغربي واختلال علاقة الإنسان به ـ جانب من معادلة البحث عن فكرة «الكوسموبوليتية» ومفهومها والتي شكلت إحدى ركائز الفكر التنويرى الإصلاحي ، والتي تبناها الرومانسيون لاحقا . وبغض النظر عن التعار ض أو التناقض بين الفكر الرومانسي وفكر التنويريين الجمالي ـ العقلاني القائم على تمجيد المعايير والقيم الكلاسيكية اليونانية والرومانية القديمة (فكر الثورة الفرنسية وإيديولوجيتها) . فإن الرومانسيين هم ورثة التنويريين في الكثير من الآراء والأفكار الجمالية والأخلاقية من نظرية « التناقض » الجمالية ونظرية « المناخ» و « الكوسموبوليتية » التي نادى بها مونتسكيو ومبدأ « القدرية » ، الذي قدمه ديدرو للرومانسيين والأهم من ذلك أن التنويريين قد كسروا الحاجز النفسي العدائي للإسلام في وعي الإنسان الفرنسي مما مهد لاحقا للنزوع الجارف نحو كل

ماهو إسلامي جمالي وأخلاقي لدى الرومانسيين . فضلا عن أن الشرق الإسلامي قد دخل بنية الفكر النقدي للمسلمات الجمالية ـ الأخلاقية لعصر الروكوكو ، والأطر « وكليشهات أو الستريوتيب » الإستشراقي المؤسسي الفرنسي ، التي حاولت قولبة الشرقي الحسي العنيف والساخر والمتعصب والإنفعالي والسطحي ، والمضحك ، والعاطفي ، غير أن أعلام فكر التنوير في رؤيتهم للإسلام والمجتمع الإسلامي ، لم يروه كعالم مستقل ، وإنما تدارسوه وبحثوا فيه عما يتوافق وبناء فكرهم السياسي والاجتماعي والجمالي والفلسفي ، والتباين في الصورة الشرقية للقرن الثامن عشر الفرنسي بين عصر الروكوكو وفكر عصر التنوير، يؤكد مسألة أن رؤية الشرق كانت تتم تباعا وفق مايلائم أو يميز هذا الفكر أو ذاك ، وهذه المدرسة أو تلك في المنهج والأسلوب والمعايير أي الأدوات المعرفية التي بنى عليها استشراقهم . بحيث كان يتم تناول « الموتيف » الشرقي بما يميز هذا الشرق جزئيا ولكن بما يميز الغرب عموما . لذلك حمل الإستشراق الفني الفرنسي كل ما يمثل الفن الفرنسي شكلا ومضمونا في الفن والأدب والفكر الفلسفي ـ الاجتماعي للقرن الثامن عشر ، وليس كل مايمثل الشرق بوصفه عالما قائما بذاته له قوانينه وخاصيته الثقافية والروحية . هذا وقد شهد الثلث الأخير من القرن الثامن عشر اكتشافات معرفية لحضارات الشرق ، على صعيد الصورة والفكرة معا ، ساهمت في تقريب عالم الشرق الروحي والمادي إلى المثقف الفرنسي عشية الثورة الفرنسية البرجوازية وحملة بونابرت على الشرق . وعلى الرغم من انحسار ظهور « الموتيف » الشرقي في فن التصوير الفرنسي بعد أن سيطر المذهب الكلاسيكي الجديد بزعامة الفنان جاك دافيد . فنان الثورة وحامل لوائها . إلا أن تطور علم الآثار نتيجة الاكتشافات والرحلات التنقيبية التي قام بها العلماء والفنانون وهواة جمع الآثار القديمة بعد ازدهار موضة « الولع بالقديم » Antiquemanie التي انطلقت من إيطاليا وعمت انكلترا وفرنسا ، دخل الشرق مرحلة جديدة من الدراسات الأوربية .

فمنذ عام ١٧٥٠ وحتى عام ١٧٩٠ ، تم اكتشاف العديد من الآثار المعمارية التاريخية ومسحها ورصدها في بلدان الشرق الأوسط ، (تركيا ومصر

وسوريا ولبنان وفلسطين) إثر رحلات متتالية قام بها علماء ورحالة يرافقهم فنانون مهمتهم تصوير وتسجيل معالم الأطلال الدارسة والمعابد والهياكل الشرقية بدءا من الحضارات القديمة (الفرعونية ، الفارسية ، الفينيقية ، الأغريقية والرومانية الشرقية) قام بها كل من ستيوارت وريبت وود ودالتون وكارف وهيلير وكاسا ، ومايير ، وميللنغ ، روسيه ، بريدل ، سانيني ، بوكوك ونوردن وغيرهم (٣٢) . والتي أظهرت الصورة الفنية والسمات الخاصة المعمارية للحضارات المتعاقبة على أرض الشرق في مدنه التاريخية (تدمير ، بعلبك ، جبيل ، صور ، برسيبوليس والعديد من المدن المصرية مهد الحضارة الفرعونية) . فظهرت في أوربا منذ عام ١٧٥٠ . تباعا « الألبومات » وكتب الرحلات المصورة التي قدمت صورا متنوعة للحضارات الشرقية القديمة والمتوسطة مما أدى إلى ظهور « الموتيف » المعماري الشرقي (كالمسلات والأهرامات والثيران المجنحة ، وتماثيل الآلهة الشرقية) في بنية المنظر الطبيعي الفرنسي والإيطالي والانكليزي (فضلا عن دخول « الموتيف » المعماري الشرقي في فن النحت والعمارة والفنون التزيينية ـ التطبيقية الانكليزية والإيطالية والفرنسية أواخر القرن الثامن عشر) (٣٣) وخصوصا في المنظر الطبيعي للفنانين جوزيف فيونيه وروبير مؤسسي فن المنظر الطبيعي الفرنسي . وما اسهمت به هذه الاكتشافات الأثرية من تقريب للصورة الفنية والحضارية الشرقية للغرب ، كان يتم بشكل متواز مع الرحلات والاكتشافات العلمية والاستقصائية المؤسسية التي قام بها أعلام الإستشراق الأوربي والفرنسي والتي أحدثت نقلة نوعية في المعرفة الشرقية نظرا لتسارع وتيرة الدراسات الشرقية ، إثر احتدام الصراع على إستعمار المراكز التجارية في الشرقين الأوسط والأقصى بين انكلترا وفرنسا (الهند ، الصين ، الدولة العثمانية) . حيث سجلت هذه الحقبة إزدهارا لامثيل له في الإستشراق المؤسسي . فظهرت ترجمات معظم الكتب المقدسة في الديانات الشرقية (الزندافستا ، التعاليم المانوية ، المهابهاراتا ، الكونفوشوسية) وكذلك نتائج بعثة بكين التبشيرية الفرنسية ، فضلا عن ظهور الكتب والدراسات والابحاث التى قام بها الرحالة المستشرقون (نيبور ، نوردن ، لوبروين سافاري ، سانيني ، دي موننكور ، وفوليني) (٣٤) ، بحيث تعتبر

أعمالهم بمثابة حجر الزاوية في استكناه الواقع الاقتصادي والاجتماعي والسياسي للعديد من ولايات الدولة العثمانية خاصة مصر وسوريا إثر رحلات فولني وسافاري ومعاينتهم للواقع المصري المعاصر آنذاك . وبذلك تكون الصور المعاصرة للمجتمع الشرقي التي درسها هؤلاء المستشرقون والتي مهدت وهيأت للحملة الفرنسية الإستعمارية الأولى في العصر الحديث أي حملة بونابرت ، قد بدأت تقرب واقع الشرق من واقع الغرب المعرفي . حيث قدمت مادة جديدة ذات طابع معرفي ـ تخصصي دفع حكومة الكونفنت إلى اصدار قرار بانشاء معهد الدراسات الشرقية في فرنسا عام ١٧٩٥ ، وبه دخل الإستشراق بوصفه جزءا لايتجزأ من منظومة الفكر العلمي الفرنسي . أي الاعتراف بالإستشراق علما .

حملة بونابرت على الشرق وأثرها في فن التصوير الفرنسي :

حين تفاقمت الأزمة السياسية والاقتصادية في فرنسا بعد قيام الثورة البرجوزاية الفرنسية (١٧٨٩) وظروف الحصار العسكري والاقتصادي الذي ضربته حولها الدول الأوربية انكلترا والنمسا بصورة خاصة . رأت فرنسا في الشرق مخرجا من أزمتها ، فجندت له كل مالديها من مخزون معرفي استشراقي كمحاولة أولى لتطبيق ماتكدس لديها من نظريات حول ضرورة وإمكانية اخضاع الشرق والإستفادة من خيراته . وبخاصة أن فكرة غزو الشرق من قبل فرنسا كان يحضر لها في البلاط الفرنسي منذ عهد الملك لويس الرابع عشر ، وأول من طرح هذه الفكرة عليه الفيلسوف الألماني لبينتز في رسالة وجهها له ينصحه فيها بالعدول عن فكرة احتلال البلاد الواطئة في الشمال والتحول إلى مصر « حيث أنه من خلال مصر يتم توجيه الضربة القاضية للهولنديين والانكليز معا بقطع طريق الهند والسيطرة على تجارتها ، وضمان السيطرة على الشرق الأوسط ، ونيل رضى الشعوب المسيحية وأعجابها »(٣٥) .

فما هي نتيجة حملة نابليون على الشرق في الإستشراق الفني ؟ وكيف صُوّر الشرق « شرق بونارت » إبان حكمه لفرنسا ؟ وضمن أية قوالب غنية ظهر «الموتيف » الشرقي آنذاك ؟ .

بالرغم من عودة بونابارت مهزوما ومتخفيا من مصر إلى فرنسا حيث خسر

حوالي ثلثي جيشه ، فإن حكومة « الديركتوار » وجدت فيه الشخصية الأكثر ملائمة لمنصب القنصل الأول ، فضًا للخلافات بين جنرالات الجيش الفرنسي حينذاك ، التي كان بونابارت بعيدا عنها (انطلاقا من هذا الهدف تم اخفاء حقيقة هزائمه العسكرية وجرائمه بحق الجنود الفرنسيين والاتراك والمصريين التي ارتكبها في مصر وفلسطين)(٣٦) .

إن حملة الشرق رفعت بونابارت إلى سدة الحكم ، وجعلت منه الشخصية الأكثر تألقا في الحياة السياسية الأوربية ، كما ربطت اسمه بالشرق والإستشراق ، وهو الذي كان يراوده الشرق في احلامه ، ويتصف بنزوعه نحو « الفردية » و «حب العظمة » وعبادة الذات . فمنذ مطلع شبابه كان يرى «أن الشرق يصنع المعجزات ويخلق الاسماء الخالدة والإمبراطوريات العظيمة » (٣٧) . وقد شاءت الظروف أن تعمق حلمه الشرقي منذ أيام دراسته في الكلية العسكرية حين ربطته الصداقة بفولني آنذاك عام ١٧٩٣ الذي أطلعه على العديد من الكتب والدراسات الشرقية والإستشراقية ذات الطابع « الأيديولوجي » ـ الإستعماري . فضلا عن الظروف السياسية والاقتصادية التي دفعت بالبرجوازية الفرنسية نحو تحقيق فكرة الحملة على الشرق لقطع طريق الهند أمام انكلترا ، والسيطرة على البحر الأحمر .

بالإضافة إلى ضعف سلطة الباب العالي العثماني والمعلومات الواردة من القنصلية الفرنسية في مصر حول إمكانية احتلالها « لأنها ليست ملكالأحد »(٣٨)، مارس دوره في هذا المجال النزوع الشخصي لبونابارت نحو الشرق (بعد أن لمع نجمه في الحملة الإيطالية عام ١٧٩٦) حيث كان يعتبر أن « الشرق ينتظر بطلا له (٣٩) » وتحقيقا لمصلحته الذاتية والفرنسية الإستعمارية بدأ يستعين بالمؤسسة الإستشراقية في الاعداد لنجاح مشروعه وهي طريقه جدية في تاريخ الإستعمار الحديث ، إن دلت على شيء فهي تدل على التهيب والخوف أمام الموضوع الذي هو الشرق ذو الحضارة العريقة ، ومحاولة كشف كنه سره بغية النجاح في السيطرة عليه ومن ثم ادخاله ضمن الاستراتيجية الفكرية لإعادة إنتاجه سياسيا واقتصاديا وفنيا . هذا ما اثبتته فترة حكم بونابرت التي اتسمت بجدية استعمالها واستثمارها

واستغلالها لنتائج الحملة على الشرق سواء على الصعيد العلمي أو الفني .

عام ١٧٨٧ ووفقا لنصيحة فولني وتاليران بدأ بونابرت التفكير جديا في حملة الشرق والإعداد لها بدراسة كل ما كتب عن مصر وساعده في ذلك تاليران نفسه إضافة إلى الدور الذي لعبه شوازيل غوفييه سفير فرنسا في القسطنطينية في تحضير الخطة السياسية ، وتمهيد الجو السياسي في الدولة العثمانية لعدم معارضتها . إن فشل أول محاولة إستعمارية لفرنسا الحديثة في الشرق الإسلامي رغم طول باعها وذراعها بتركيبته الروحية والمادية ، قابله نجاحات لاتقل أهمية في حقل الإستشراق (الإعداد الهائلة من الكتب والمخطوطات التي تم نهبها من قبل الجيش الفرنسي وحملها إلى فرنسا) وفي علم الآثار (نحو تطور علم دراسة مصر وإنشاء جناح الفن الفرعوني المصري في متحف اللوفر واغنائه بالآثار الفنية المصرية المنهوبة ، وتطوير دراسة « الهيروغليفية » بعد اكتشاف حجر « رشيد » إبان الحملة والاستفادة من العلوم المصرية القديمة واغناء الحركة الفنية الفرنسية والأوربية بشكل عام بصور وموضوعات شرقية مستوحاة من الحياة المعاصرة .

لقد رافق بونابارت مجموعة من المصورين والنحاتين والمهندسين المعماريين الذين استطاعوا خلال فترة إقامتهم في مصر تصوير معالمها الأثرية ، الطبوغرافية، والفنية ، والطبيعية ، و « الاثنوغرافية » ، حيث تمت عملية مسح للصورة الحضارية القديمة (الفرعونية) والمتوسطة (الإسلامية) . وتمثلت في عملين اعتبرا مرجعا لدراسة مصر والشرق الإسلامي طوال القرن التاسع عشر ألهما معظم الفنانين الذين استهواهم « الموتيف » الشرقي وهما :

كتاب فيفان دينون « رحلة إلى مصر العليا والسفلى أثناء حملة نابليون » (٤٠) الذي صدر عام ١٨٠٢ ، وموسوعة « وصف مصر » (٤١) التي تقع في ٢٤ جزءا وظهرت ما بين الأعوام (١٨٠٩ ـ ١٨٢٣) فقد وضع العلماء والفنانون الذين رافقوا بونابرت في حملة مصر ، عصارة انطباعهم ودراستهم ومعاينتهم للمجتمع المصري آنذاك في هذين العملين الضخمين . فإذا كان كتاب فيفان دينون صاحب الأثر المباشر على تشكيل « الموتيف » الشرقي في فن التصوير في أوائل القرن التاسع عشر ، وذلك لظهوره مباشرة بعد الحملة أي قبل سنوات من ظهور

الموسوعة ، ولما تخلله من صور الحياة والبيئة والعادات والتقاليد ، والأعياد ، والطقوس الدينية ، والعلاقات الاجتماعية والسمات الأثنية والقومية ، وهو أول من صور بدقة تسجيلية وتفصيلية أهم المعابد المصرية الفرعونية في الوجهين القبلي والبحري بمصر (الكرنك ، سقارة ، دنديرة ، فيلة ، امنحوتب الثالث ، أدفو ، اسوان ، منفيس) كما صور أنماط الكتابة الهيروغليفية والنحت البارز الفرعوني ، وأنماط العمارة الإسلامية وخطط سير المعارك التي خاضها بونابارت في مصر والتي شكلت مرجعا أساسيا لفناني عصره . وقد امتازت رسومه التمهيدية ولوحاته التي انجزها في مصر « بالبانورامية » و « التوليفية » ، ومحاولة حشد ظواهر ونواح متعددة من الحياة والطبيعة المصرية في لوحة واحدة (غالبا ما كانت تتشكل من أبعاد ثلاثة حيث تحتل العمارة الجزء الخلفي "Fond" ومظاهر الطبيعة من نبات وحيوان وأشجار الجزء الوسطي ، أما الجزء الأمامي ، فتحتله شخصيات من مختلف القوميات (أتراك ، وعرب ، ويهود وأقباط ، ومماليك ، بأزيائهم الشعبية المميزة وصناعتهم اليدوية) وهو أسلوب تعوده معظم فناني الإستشراق ليظهر من خلاله ميلهم إلى تكثيف الصورة الشرقية بعناصرها المميزة والغريبة والطريفة واظهار صورة الإنسان في علاقته بالبيئة والمناخ ، إضافة إلى تركيزه على التفاصيل الدقيقة وصرامة الخطوط وحدتها ، ورصانة التركيبة العامة للوحة (وفقا للمبدأ الكلاسيكي الأكاديمي الذي ينتمي إليه فيفان دينون) وجمود المناخ العام المسيطر على عناصر الحدث (خاصة حركات الشخصيات المفتعلة بقصد الحرص على واقعيتها) وواقعية التفاصيل ودقتها اللتين حرص عليهما دينون مما اوقعه في التسجيلية والتوثيقية (وباعتقادنا أن هدفه الأساسي يتلخص فيها) وأبعده عن الطبعية ، وافقده القدرة على تناسق العناصر (إنسان وحيوان ونبات ، وأطلال ومظاهر طبيعية وأزياء وصناعات يدوية وحرفية) التي تتشكل منها اللوحة لذلك غلب عليها طابع « المونتاج » الساذج من الناحية الفنية .

أظهر فيفان دينون قدرته على التقاط مظاهر الحياة والطبيعة الشرقية الأكثر دلالة على خاصيتها . لكنه لم يستطع اخراجها بأسلوب فني رغم ملكيته التقنية

في فن التصوير ، ودقة ملاحظتة ، وعمق معرفته في عالم الظواهر الشرقية آنذاك . فكان من الصعب عليه تنفيذ موضوعات شرقية مأخوذة من الواقع بأسلوب كلاسيكي بحت خاصة وأن لحياة طبيعة الشرق قوانين فنية خاصة تتطلب بالدرجة الأولى القدرة على استيعابها فنيا وفهمها جماليًا من الداخل (أي من ضمن مسلماتها الجمالية ـ الأخلاقية) وليس تسجيلها كظاهرة حيادية قائمة بذاتها. فحين يتم التعامل مع « الموضوع » الفني وكأنه موضوع علمي قابل للدراسة لا للإبداع الجمالي ، يفقد قيمته الفنية ، ومن العوامل التي أثرت في لوحات دينون وصوره الشرقية التي زينت كتابه مايلي : العامل الأول : كون دينون محدود القدرة الإبداعية والفنية (لغلبة الطابع التقني ـ الحرفي عليه . والثاني ، كون الهدف من « الموضوع » الشرقي لديه هو التسجيل والتوثيق وبمعني أدق صورة توضيحية للنص الاستشراقي « الإستعماري » ومحاولة جمع الفكرة والصورة أي الشكل والمضمون ، وذلك لتحقيق الهدف من حملة بونابارت ودور الفنان فيها . من المعروف أنه لم يرافق بونابارت في حملته فنانون معروفون ، وإنما كان معظمهم من ذوي الموهبة المحدودة أمثال مارسيل ، وفييوتو ، وبورتال ، دترتر ، ورودوتيه ، وريغو وجولي ، الذين لم يلعبوا دورا ملموسا في الحركة الفنية لاقبل ذهابهم إلى مصر ولابعد عودتهم منها .

ومن خلال الرسوم والصور التي انجزوها في مصر والتي زينت الكتابين المذكورين سابقا نرى محاولة جديدة لتطبيق نظرية مونتسكيو حول أثر « المناخ » في السلوك أي ربط الإنسان وطباعة ونظمه الاجتماعية والروحية بطبيعة المناخ . وعمل بهذه النظرية فولني وسافاري في مؤلفاتهما حول مصر . وقد اصطحب دينون مؤلفات فولني وسافاري (*) معه إلى مصر حيث كان يحاول تثبيت فكرة النص بنقل صورتها ، أي مطابقة الصورة للنص ، لذلك تركز جهدهما على

(*) فولني . ف . رحلة إلى مصر وسورية . باريس ١٧٨٧ ، في مجلدين ، و « الأطلال » ، جنيف . ١٧٨٩ .

سافاري . ج . رسائل حول مصر . باريس ١٧٨٥

اللوحات التي تصور أثر البيئة والمناخ على العادات والسلوك ونمط الإنتاج المادي والروحي في مصر .

وقد تلخص دور هؤلاء الفنانين بتسجيل وتوثيق « الظواهر » الشرقية دون القدرة على الغوص في عمقها بسبب أفقهم الإبداعي المحدود . فانتهي دترتر مصورا لبورتريهات الجنرالات والأثرياء الجدد وعمل ردوتيه لفترة طويلة كمصور توثيقي في خدمة الإمبراطورة جوزفين قرينة بونابارت إلا أن كلاهما أسهم في انجاز الصور الإيضاحية والرسوم التي زينت موسوعة « وصف مصر » والتي امتازت بالدقة الحرفية والطابع « الفوتوغرافي » البحت دون مسحة فنية إبداعية ، خدمة للهدف الرئيسي الذي وضعت من أجله والذي يتلخص في عملية مسخ صورة مصر ونسخها (الطبيعة والحضارة والبيئة) ، وتوثيقها على شكل قاموس أو دليل يعتمد النص والصورة الإيضاحية له ، لذلك لم يقيض لهؤلاء الفنانين ان يتركوا بصماتهم الإبداعية على صفحة الإستشراق الفني الفرنسي ، فضلا عن أنهم لم يشاركوا بأعمال استشراقية في المعارض الفنية الفرنسية ، كما لم يتركوا أعمالا تذكر . فقد انتهى دورهم وراء الكواليس الفنية خاصة فيفان دينون الذي شغل مناصب إدارية هامة جعلته وراء إزدهار الموضوعات الشرقية في فن التصوير ، وليس في مقدمتها ، حيث شكل مرجعا أساسيا وهاما لكل من صور شرق بونابارت آنذاك ، كما شكل هذان العملان مخزونا معرفيا مباشرا لنهضة «الموتيف» الشرقي في صور حملة بونابارت الشرقية أي صور « الحروب و « المعارك و «الانتفاضات » وغيرها من الصور « الايقونغرافية » التي سادت الفن الفرنسي في عهد بونابارت .

إن الظروف السياسية التي شاءت أن تحول هزيمة بونابارت وفشله في الشرق إلى « انتصار » سياسي متماثلة تماما مع الظروف الفنية التي جعلت منه امبراطورا ذا سلطة مطلقة في التشريع الفني (كما في التشريع السياسي) مما أدى إلى تصوير حملته الشرقية على أنها أسطورة « انتصار » و « افتخار » في الفن التشكيلي الفرنسي. فحين استلم بونابارت الحكم في فرنسا كانت الحركة الفنية تعاني من أزمة حادة مردها خيبة الأمل في تحقيق الأفكار الجمالية والفنية التي نادت بها الثورة البرجوازية الفرنسية والتي انطلقت من ضرورة تحرير الفن والفنانين من قيود

احتكار السلطة الكنسية والملكية والاقطاعية وتطوير الذوق الفني لدى مختلف طبقات الشعب (بافتتاح المتاحف والمعارض وتزويدها بالأعمال الفنية الوطنية والعالمية وتأميمها وجعلها ملكا للشعب وليس حكرا على طبقة معينة) . كما نادت بديمقراطية الإبداع ، وأخلاقية الفن ، وفي « جعل الفن عمادا للدولة وقوة أساسية من قواها الإبداعية [٤٢] . وضرورة رعاية» المؤسسة الحاكمة للفن لا «كأداة تزيينية » أو « إداة للمتعة » كما كان سائدا في عصر الروكوكو وإنما رعاية الفن الرسمية يجب أن تتم لإزدهاره من جهة (حيث إن الفن دلالة العصر على المستوى الذهني والأخلاقي للشعوب) [٤٣] ولتأثير الفن السياسي والاجتماعي ، مما يحتم على الدولة مراقبته وإذا اضطر الأمر قيادته بديمقراطية ، تمثلا بالحضارات القديمة اليونانية والرومانية (حيث كان الفن وثيق الصلة بالشعب والحياة الاجتماعية والسياسية) [٤٤] من جهة أخرى . وهذه الأفكار التي دعى إليها مفكرو عصر التنوير (فولتير ، ومنتسكيو ، ديدرو ، روسو ، مرسيبه) حاول جاك دافيد (فنان الثورة الفرنسية) وتلامذته تطبيقها عبر القوالب الفنية الكلاسيية الجديدة في الثلث الأخير من القرن الثامن عشر (إبان الثورة وبعدها مباشرة) وعبر تجسيد أفكار الثورة ـ من المساواة والحرية والاخوة والعدالة ـ في صور فنية مستقاة من « الميتولوجيا » وتاريخ الفن اليوناني والروماني ، ومن خلالها فرض دافيد نفسه بديلا « ثوريا » لفن البلاط عشية الثورة في العديد من اللوحات التاريخية ، ذات الدلالة على الواقع الفرنسي آنذاك . وقد تصدرها بطل جديد هو بطل « الميثولوجيا » اليونانية والرومانية المخلص لشعبه وأرضه والثائر على ترف البلاط وسلطته الملتحم بقضايا شعبه المصيرية . وأولى لوحاته (قَسَمُ الأرواسيين عام ١٧٨٤ ـ اللوفر) .

لقد وجد دعاة المذهب الكلاسيكي في أبطال الميثولوجيا القديمة نموذجا جماليا وأخلاقيا وسياسيا كما أدخلوا عناصر الشكل الفني الكلاسيكي القديم (اليوناني والروماني) إلى بناء اللوحة العام : من صرامة التركيبة الفنية ، ووحدة الخطوط وسيطرتها على المناخ اللوني ، وغلبة الألوان الباردة الرصينة إضافة إلى عملية التناظر الهندسي الدقيقة في تقسيم أبعاد اللوحة (سيادة أنماط العمارة

الكلاسيكية المتمثلة فى تنوع النسق الفني الكورنثي والأيوني والداري) واستعمال الأزياء الكلاسيكية القديمة وحتى السحنة الاثنية للشخصيات (تقليدا لفن النحت في البورترية الكلاسيكي القديم) . هذه المحاكاة للشكل والمضمون الكلاسيكي القديم باتت « الدين الفني للعصر » في المذهب الكلاسيكي الجديد الذي رفع لواءه دافيد وجيرار ، وجيروديه . ك . فرنيه وفيفان دينون ، وغيرهم . فما كان من بونابارت الحاكم الشاب ـ والطامح للتعبير عن فكر ثوري وديمقراطي وجمهوري وليكسب إلتفاف الشعب حوله ـ إلا أن يعترف بالمذهب الكلاسيكي مذهبا رسميا لفن الدولة وبدافيد فنانا أول للإمبراطورية (وهو الذي طمح للاستفادة من كل ما من شأنه تبجيل صورته أمام الشعب بوصفه حاميا لقيمه الروحية والمادية اقتداء بسلوك ملوك وحكام أوربا الغابرين (كوزما مديتشي ، البابا ليون العاشر ، الملك فرنسوا الأول ، ولويس الرابع عشر) . في الحقيقة أراد بونابارت أن يظهر نفسه راعياً للفن وللمواهب الفنية البارزة وتطبيقا لأفكار عصر التنوير التي هي أفكار الثورة الفرنسية أيضا ، على الرغم من أن رسائلة ومذاكراته وآراء معاصريه تؤكد أن « حاكم فرنسا الشاب كان يمقت المذهب الفني الكلاسيكي لمثاليته ، ولغموض صوره المجازية ، ورموزه ، ودلالاته»(٤٣)التي كانت تحتاج إلى ثقافة لاتينية كلاسيكية عالية تربي عليها سابقا أبناء الإرستقراطية فقط . وباتت غريبة عن جمهور الشعب والطبقة البرجوازية العسكرية الجديدة . لذلك أنزلت أحداث الثورة ومآسيها ضربة عنيفة بالمذهب الكلاسيكي وقوالبه « الميثولوجية » لم يتمكن معها هذا الفن من السيطرة الكاملة على الحركة الفنية كالسابق . لقد تمخضت الثورة عن تناقضات سياسية واجتماعية في غاية التعقيد ، افقدت اللغة الفنية الكلاسيكية قدرتها على التعبير عن القضايا والمشكلات المستجدة وعن القلق الداخلي لإنسان القرن التاسع عشر الذي تميز بتعطش متزايد لدفق المشاعر الإنسانية العميقة والزخم الوجداني الذاتي وبروز طبقة جديدة فرضت أفكارها وقيمها وأثرت في عملية العرض والطلب الفنية وفي تحديد لغة العصر والذوق الفني على حد تعبير ستندال « ان مايقلقني بالذات يختلف تماما عما يقلق المواطن الروماني في عصر

الإمبراطور أوغسطس» (٤٤) فتواتر الأحداث المأساوية والحروب وتغيير علاقات الإنتاج السائدة التي عاشها الشعب الفرنسي آنذاك صرفت انتباهه عن مواضيع «ومأسي» الماضي الأوربي التاريخي (اليوناني ، والروماني) . وجعلته يطالب الفن بمواضيع وأدوات تعبيرية عصرية منبثقة من الواقع المعاش . كما أن عجز المذهب الكلاسيكي الجديد عن مواكبة قضايا العصر الحاضر وقوقعته ضمن الأطر التاريخية لماضي أوربا السحيق اليوناني والروماني (شكلا ومضمونا) أدى في نهاية الأمر إلى بروز أزمة فنية حقيقية كشفت عنها ومثيلتها السياسة الفنية الرسمية التي أتبعت في عصر بونابارت (وبتدخل مباشر منه) والتي اتسمت بالتناقض والازدواجية . ففي السنوات الأولى للقرن التاسع عشر ومع إزدهار علم التاريخ وعلم الآثار برزت معالم تبلور الوعي التاريخي والقومي في الفكر الفرنسي والتي من نتائجها انتشار الأفكار الداعية إلى « اليقظة القومية » وتثبيت المبدأ الفني الوطني » (٤٥) المحلي بين صفوف مؤرخي الفن ونقاده « اقتداء بالشعوب والقوميات العظيمة التي خلقت حضارات عريقة كالرومان واليونان الذين لم يستعيروا موضوعاتهم من التاريخ الفني المصري القديم » . (٤٦) وخاض ممثلو هذا التيار معارك سافرة ضد المذهب الكلاسيكي الجديد على صفحات الجرائد والمجلات الدورية الفنية والأكاديمية وفي الصالونات الفنية الرسمية . من أجل إبداع موضوعات وقوالب فنية جديدة تعكس هموم المرحلة والشعب أو الجمهور المحروم من مبادئ « الثقافة الفنية « الميثولوجية » اليونانية والرومانية » (٤٧) ومن أهم شعارات هذا التيار أن يصبح الفن « فرنسيا » و « وطنيا » أسوة بحضارات الشعوب الخالدة . وأن يكون الفنان «مؤرخا » لمجد فرنسا وعزتها « الوطنية والقومية » وليس مؤرخا لمجد اليونان والرومان . وقد مثل هذا التيار اموري ديوفال (عينه بونابارت رئيسا للجنة شئون الفنون الجميلة التابعة لوزارة الداخلية) . وشوسار (كبير نقاد الفن الفرنسي آنذاك والخصم اللدود للمذهب الكلاسيكي . عينه نابليون سكرتيرا « عاما لوزارة التعليم الشعبي) وغيزو وبونس ودي بويسيه ولوباربيه وسان جيرمان واميبل وفابر ودى بوميرييل ، وغيرهم من أعلام النقد والنظرية الفنية وممن كانوا يتمتعون بصلاحيات واسعة ونفوذ كبير

وحاسم في عهد بونابارت . وقد رعى بونابارت ممثلي هذا التيار وشجعهم كما أحاط نفسه بهم . وبهذا يكون بونابارت قد أمسك بالعصا الفنية المعاصرة من طرفيها ، وهو الذي برع في لعبة الموازنات السياسية والفنية .

فاعترافه بالمبدأ الكلاسيكي كوجهة نظر فنية رسمية للدولة ، واحتضانه للتيار المناقض له تماما في الفن التشكيلي (العمارة ، النحت ، التصوير) انعكس مباشرة على عملية تألق بعض الفنون والأنواع الفنية وازدهارها وكذلك الموضوعات التي ميزت الفترة الفنية في عهده .

لهذا نرى أنه ليس من قبيل الصدفه أن يزدهر « الموتيف» الشرقي المستوحي من حملة بونابارت الشرقية في فن التصوير ، وفي النوع التاريخي منه بالذات . ذلك لأن بونابارت كشخصية تامة الاستعداد والقدرة في صنع المجد الذاتي والقومي في السياسة والثقافة الفرنسيتين إبان حكمه ، استطاع « إعادة الأسد إلى عرينه» بعد فترة الفوضى والصراع الفني والسياسي الحاد التي عاشتها الحركة الفنية منذ عام ١٧٨٩ وحتى عام ١٧٩٩ . إن ما كانت الثورة قد حققته من إنجازات لتحرير الفن والفنان ، وديمقراطية التعبير ، احتواها بونابارت وجهازه الحاكم (سياسيا وثقافيا) وأدخلها برضى في قوالب وعلاقات وأساليب ديكتاتورية بحتة تمثلت في عملية « أدلجة » الفن والثقافة وربط الفنان (قدرا وابداعا) بعجلة الجهاز السياسي الحاكم ابتداء من جاك دافيد (نبي الثورة في الفن) وحتى جيريكو (الرومانسي المتمرد) . حيث لم يعرف الفن الفرنسي شخصية حازمة أمسكت بزمام أموره وتوجهاته وقلبت معاييره الفنية التقليدية كشخصية بونابارت ، فقد ركز بونابارت اهتمامه على فن التصوير للدعاية لذاته ولسياسته ،لسبب هام .وأساسي يتلخص في قناعة الحاكم الشاب الطامح لبريق المجد بالنتائج السريعة لوظيفة الفن في خدمة سياسته وايدلوجيته والمنطلقة من مفهوم عملي بحت هو عجز فني العمارة والنحت عن المواكبة السريعة للأحداث السياسية والتاريخية التي كانت تفرزها المرحلة .

وهذا فهم برجوازي ينطلق من الفائدة المباشرة لرأسمال المال الممكن استخدامه في الفن وبنتيجة سريعة وكلفة قليلة ووقت سريع) . لذلك لم يجبذ

بونابارت إقامة النصب التذكارية والأبنية المعمارية الضخمة لأنها مكلفة وتستغرق زمنا طويلا لانجازها . وهو الذي عرف عنه عدم السخاء والاقتصاد والتوفير الممكن في الفن ، لاعتباره أن الفنان يؤدي واجبا وطنيا و « قوميا » من خلال إبداعه الفني وثانيا لثقافته المحدودة في فن العمارة وفن النحت حيث كان يطلب من المهندسين المعماريين السرعة في الانجاز والمتانة ورخص الكلفة (غالبا ما لجأ إلى استعمال مادة الباطون بدلا من الحجر والمرمر لرخصها وعمليتها إبان حكمه) . من هنا نرى أن فترة حكمه لم تشهد نهضة عمرانية بارزة أو حتى تطورا مميزا أو ملحوظا في أسلوب العمارة والنحت لهذا لم يزدهر « الموتيف » الشرقي في هذين الفنين في عصره . وبغض النظر عن اعجاب بونابارت وحبه وتقديره للفن الفرعوني والإسلامي بشكل عام ، إلا أن ماتم إنجازه في فني العمارة والنحت في عهده اقتصر على ادخال جزئي وتزييني « للموتيف » الشرقي تمثل في رءوس الأعمدة (موتيف زهرة اللوتس أو موتيف النخلة) وموتيف الهرم كعنصر تزييني بحت (الهرم الذي اقيم في مدخل حديقة فالينسي عام ١٨٠٥ ـ ١٨٠٦ ، وهرم ساحة مارينغو عام ١٨٠٧) . كذلك دخلت المسلات الجرانيتية في تزيين بعض الحدائق والجسور (مسلة الجسر الجديد ـ آب ١٨٠٩) . أما فن الارابسك «الكاليغرافيا » الإسلامية فقد ازدانت به جدران القصور (قصر الأمير يفغيني في باريس شقيق بونابارت ومسرح مارسي) إضافة إلى الولع باقتناء الأواني النحاسية والخشبية والأسلحة والأقمشة والسجاد الإسلامي ، وتزيّي نساء المجتمع بالزيّ المخملي زيّ السلطانات والأميرات الشرقيات (العباءات ، الشالات ، الأحذية الحلى ، المجوهرات ذات النقش الهندسي والتخريم الفني الإسلامي) . ومن أهم ما انجز في عهد بونابارت من فنون جميلة تزيينيه خلدت حملته الشرقية « طاقم المائدة » [٤٨] . الذي انجزه نخبة من الفنانين التزيينيين (تسفيباخ ، كارون ، قوربان) . إذ نقشت على قطعه صور الحملة المصرية وشتى مظاهر الطبيعة والحياة والبيئة الشرقية المصرية بالذات (استنادا إلى رسوم دينون من كتاب رحلة إلى مصر العليا والسفلي) وقد أشرف على عملية انجازه بونابارت وفيفان دينون بنفسه . [٤٩] كما صنعت بعض الميداليات التذكارية التي خلدت بونابارت في

حملته على مصر ومنها « عجلة النصر التي تجرها الجمال » .

وازدانت حدائق القصور والأبنية العامة بأنواع الزهور والنباتات والأشجار الشرقية المنقولة من مصر . (٥٠) . إن ما سجلته هذه الحقبة من تراجع في فني العمارة والنحت هو ثمرة للعلاقات الاجتماعية والاقتصادية المستجدة على المجتمع الفرنسي آنذاك ، والسياسة البرجوازية الفنية القائمة على توظيف الفن لخدمتها لا لخدمة الفن كتعبير رفيع عن النتاج الروحي للمرحلة . كما أن ظهور طبقة جديدة من الأثرياء الجدد والجنرالات والتجار (ممن تنقصهم الثقافة الكلاسيكية) تحكم في عملية العرض والطلب وفي تحديد الذوق الفني والمادة الفنية ، لذلك شهدت هذه المرحلة ازدهارا لم يعرف له مثيل في فن التصوير ، وتألق بعض الأنواع الفنية (كاللوحة التاريخية والبورتريه) لما أظهره فن التصوير من مرونة وقدرة على مواكبة المتغيرات الطارئة على الواقع السياسي والاجتماعي والفني ، ومن « استجابة لمتطلبات الجمهور والذوق الفني الجديد الذي لجأ إلى فن التصوير بشكل أساسي كأداة تعبير عن ميوله الاستعراضية ، التفخيمية والأبهة ، وحب الظهور الفردي والقومي ، والنزوع نحو الواقعية بل نحو التسجيلية والتوثيقية . » (٥١) فالذي صنع تاريخه فرنسا في أوائل القرن التاسع عشر هو البرجوازية العسكرية المتحكمة في الثقافة والفن . من هنا نرى أنه مع صالون ١٧٩٩ تحولت الصالونات الفنية الرسمية إلى معارض تمجد « المعارك » و « الحروب » و « اضطهاد الشعوب » و «الانتفاضات » و « الثورات » و « انتصار الشر » و « موت البطل » (٥٢) وغيرها من الموضوعات التي أملتها المرحلة التاريخية والمأساوية وعاشتها الشعوب الأوربية بسبب حروب بونابارت التوسعية. « إذ كان يطيب للجندي أو الضابط أو الجنرال الفرنسي أن يرى صورته في المعارك التي شارك فيها ، لما تبعثه في نفسه من شعور بنشوة النصر على الحضارات والشعوب الأخرى ذات التاريخ العريق . فبمجرد ما كان يرى صورته تزين خلفيتها الأهرامات رمز الخلود والأبدية كان ينتابه أحساس وهمي بالانتصار» . (٥٣) لذلك نرى أنه في عهد بونابارت قد تحول فن التصوير إلى مرآة عاكسة للواقع السياسي والايديولوجي الذي فرض عليه مفهوم « السياسة والفن

من فوق » [٥٤] وربط الإبداع بعجلة السلطة السياسية . فحل بونابارت وقادة جيشه (كليبر ، مينو ، مورا . . .) محل الآلهة والأبطال اليونان والرومان (موراس . وهرقل وبروتس وسقراط) في اللوحة التاريخية ، وطغت صور التاريخ والواقع المعاصر على صور التاريخ « الميثولوجي » الكلاسيكي القديم ، وباتت المعارض الفنية صورة مصغرة « لمعسكر حربي لا لمعبد فن » [٥٥] حسب آراء نقاد الفن المعاصرين لتلك المرحلة . كما أن تدخل بونابارت المباشر (كمحام لمصالح الطبقة البرجوازية الحاكمة) في ضرورة الانقلاب الفني الذي انبثق في عهده وتمثل في تطور فن التصوير واللوحة التاريخية المعاصرة (بناء على رغبة هذه السلطة في ترك بصماتها على صفحات تاريخ الفن المعاصر اسوة بالعهود السالفة) وانطلاقا من مبدأ حمايته ورعايته للفن والفنانين ، وتثبيت وأعلاء العزة الوطنية والقومية الفرنسية واستلهاما للحاضر الذي لايقل شأنا في ملحمتيه في رأي بونابارت عن التاريخ الكلاسيكي القديم) .[٥٦] افتتح صالون عام ١٧٩٩ سلسلة لا متناهية من اللوحات المكرسة لتمجيد شخصيته (بونابرت) ، وعائلته، وحروبه ، وقادته وجنوده ، فغصت الصالونات بموضوعات تصور « رحمة الإمبراطور » «وعنفوانه الوطني » و « نابليون المحروس من الآلهة » و « وفرنسا التي تنتظر نابليون العائد من مصر » « وتتويج نابليون لجوزفين » [٥٧] «وصور معارك أسبانيا وروسيا والنمسا والشرق . وبذلك دخل « الموتيف » الشرقي المستوحي من حملة نابليون على الشرق المعادلة الإيديولوجية « الايقونغرافية السائدة في تلك المرحلة . ولئن كان تألقه جزئيا و « تزيينيا » في معظم الفنون التشكيلية كما رأينا سابقا ، فإن فن التصوير عكس معظم المفاصل الأساسية لحملة بونابرت على الشرق في اللوحة التاريخية بالذات ، حيث إنه منذ صالون عام ١٨٠٤ وحتى صالون عام ١٨١٤ لم يخل صالون فني من لوحات تصور الحملة الشرقية والتي حازت اهتمام السواد الأعظم من فناني المرحلة . إذ طرقت من قبل عدد كبير جدا منهم نزولا عند رغبة الأمبراطور نفسه . فاحتلت موضوعات حملة الشرق أحد المحاور الرئيسية في فن التصوير (انجزت عشرات اللوحات الفنية في عهد بونابارت) وحملت في ذاتها معالم وبذور الثورة الفنية الرومانسية « شكلا ومضمونا » متمثلة في إبداع الفنان انطوان جان غرو بشكل أساسي) .[٥٨]

لماذا استحوذت حملة الشرق بالذات على اهتمام الفنانين ؟

إن عقدة فشل بونابارت في الشرق بقيت تلاحقه كظله طوال حياته . وحين استلم السلطة كان يود إن يرى نفسه منتصرا على الشرق ليظهر للمجتمع الفرنسي عكس الإشاعات التي كانت تتسرب إلى فرنسا حول حقيقة هزائمه وخسائره وجرائمه في الشرق ، إضافة إلى ارضاء نزوعه نحو الخلود ، ولطالما مثل الشرق صورة الخلود في ذاكرته ، لذلك كان يرغب دائما في ربط صورته بالشرق ، ويلح في الطلب إلى معاونيه ومساعديه من المشرفين على الادارات الفنية تصوير معاركه في الشرق . خاصة وانه كان « بنفسه يحدد أسماء المعارك وموضوع اللوحة ويطلب من وزير داخليته ورئيس إدارة المتحف اختيار الفنانين ، وفي الوقت ذاته كان يشرف على عملية تنفيذ الفكرة ، وإليه بالذات تعود مسألة عرضها أو رفضها في الصالون الرسمي ، وقيمة الجائزة التي تستحقها وهو الذي كان يفتتح الصالونات الفنية ، ويقوم بتوزيع الجوائز على الفنانين بنفسه ، وهو الذي كان يختار فنانيه من الخلص البارزين ، كما يختار ضباطه » .[٥٩] ففي رسالة لأخيه لوسيان بونابارت الذي كان يشغل منصب وزير الداخلية طلب بونابارت اختيار فنانين هامين لتصوير المعارك التالية « أبو قير ، مون تابور ، الأهرام، ريفولي ، مارينغو ، واللجوء إلى الجنرال برتييه وفيفان دينون إذا اقتضت الحاجة » .[٦٠] وفي عهده وضع للفنان مهمتين : الأولى تخليد حكمه ، والثانية تصوير مشاهد وموضوعات من تاريخ فرنسا المعاصر » .[٦١]

وقد طلب شخصيا من الفنان دافيد التخلي عن الموضوعات الميثولوجية «ليونيداس بالتحديد » الكلاسيكية القديمة ، من اجل « الموضوعات القومية » التي تخلد بطولة ومأثر الشعب الفرنسي إلا أن فنان الإمبراطورية الأول لم يستطع التخلي عن مذهبه الفني الكلاسيكي ، حيث اقتصرت لوحاته في عهد بونابارت على موضوعات تصور عظمة الإمبراطور الشخصية والمدنية وليست العسكرية ، لذلك اغدق بونابارت على انطوان جان غرو رعايته وحبه ، لأن هذا الفنان استطاع طوال فترة حكم بونابارت أن يلبي كل ما يطلب منه بدقة ووفقا للمعايير الإيديولوجية والسياسية والفنية الإمبراطورية .

انطوان جان غرو :

« انطوان جان غرو (١٧٧١ ـ ١٨٣٥) تلقى دروسه الفنية الأولى على يد الفنان جاك دافيد ورافق حملة بونابارت إلى إيطاليا عام ١٧٩٦ وعينه بونابارت في اثنائها مشرفا على عملية اختيار التحف الفنية الإيطالية المنهوبة من قبل الجيش الفرنسي وتنظيمها وارسالها إلى فرنسا .

لهذا السبب ارتبط فن الامبراطورية بالمنظومة « الايقونغرافية » التي كرسها غرو، والتي عكست الموضوعات المستقاة من حملة الشرق بالذات والحاملة لمظاهر الثورة عكس القوالب الكلاسيكية شكلا ومضمونا . لذا سنتوقف بالتفصيل عند إبداع هذا الفنان بالذات لما يشتمل عليه إبداعه من علاقة وثيقة «بالموتيف » الشرقي طوال عهد بونابارت ولأن لوحاته التاريخية الإستشراقية أحدثت انقلابا «جذريا » في فن المرحلة وفي الإستشراق الفني الفرنسي عموما . ومعه بالذات دخلت حملة الشرق المنظومة « الايقونغرافية » المميزة لفن المرحلة وعكست الايديولوجية السياسية والفنية السائدة آنذاك . سطع نجم غرو في فن التصوير الفرنسي بعد انجازه لبورتريه « بونابارت على جسر أركول عام ١٧٩٨ »، والتي فتحت أمامه الطريق إلى قلب بونابارت وقلب الحركة الفنية الفرنسية فيما بعد . وارتبط اسمه ببونابارت « ملهمه وراعيه الوفي »[٦٢] منذ الحملة الإيطالية التي شكلت عاملا أساسيا في تكوينه الفني ، ومصيره الإبداعي وفي تعزيز إمكاناته في حقل الإستشراق الفني . تواجد غرو في إيطاليا في صفوف رجال الجيش الفرنسي ، ومرافقته لهم في حياتهم اليومية وفي ساحات المعارك مما قيض له أن يجيد لعبة تصوير « المعارك » و « الحروب » بصورها المتنوعة المتراوحة بين جدلية الموت والحياة والهزيمة والنصر ، بالإضافة إلى عمق نفاذه في «البسيكولوجيا » العسكرية وذوقها الفني الذي هو بالتالي « ذوق الإمبراطورية الجديدة » [٦٣] والقدرة على تفسير « أيديولوجيتها » في مجموعة من الدلالات والرموز الفنية التي ارتقت بالواقع العسكري المأساوي إلى مستوى الإبداع

التاريخي في اللوحة التاريخية . هذا ويعود لإيطاليا الدور الأساسي في تشكيل ملكة غرو الإبداعية ـ الاستشراقية إن مهمته في إيطاليا مكنته من الإطلاع على روائع فن التصوير الإيطالي والأوربي بشكل عام التي تظهر الإستشراق بشتى المدارس والأنواع الفنية وفي إبداع العديد من أعلامها (مازاتشو ، غوزولي ، بيلليني ، كارباتشو ، فيرونيز، تنسيان ، رمبرانت ، روبنز) ، مما عمق في شخصيته الفنية الشابة النزوع نحو الحركة والحيوية في بناء اللوحة ، وغني الألوان، «والبتورسك»، « وارابسك » ، واللون المحلي أي كل ما ميز استشراق النهضة والباروك في اللوحة التاريخية والبورتريه .

كان غرو يحلم بمرافقة بونابارت إلى الشرق ، إلا أن وجوده في إيطاليا أثناء توجه بونابارت إلى الشرق حال دون مرافقته وقد عبر عن حزنه العميق ورغبته في ذلك في عدد من الرسائل التي كتبها إلى والدته من إيطاليا والتي تتضمن ميوله إلى تصوير عالم الشرق وعظمة بونابارت إذ يذكر في إحداها قائلا : « ليصور الآخرون بطولة الإسكندر المقدوني ، أما أنا فأطمح إلى تصوير اسكندر العصر الحديث بونابرت وتلك الملابس المملوكية الرائعة ، وتلك الخيول العربية الرشيقة »(٦٤) .

فقد توافقت ميوله الفنية مع ميل ملهمه بونابارت في تصوير فصول الحملة الشرقية ، لذلك استطاعت لوحته التمهيدية « الرسم التصميمي "ESQUISSE" الأولى المستوحاة من « معركة الناصرة » (١٨٠٢ ، متحف مدينة نانت ، فرنسا) ان تنال اعجاب بونابارت واللجنة التحكيمية الفنية برئاسة فيفان دينون . وقد فازت بالجائزة الأولى ، إلا أنها لم تعرض في الصالون الرسمي لكون هذه اللوحة » صورت بطولة الجنرال مينو قائد المعركة وليس بونابارت شخصيا».(٦٥) فأمر بونابارت بعدم عرضها . وفي عام ١٨٠٠ طلب بونابارت من المشرفين على إدارة الصالونات الفنية أن تصور معركة الناصرة التي وقعت أحداثها قرب بحيرة طبريا في ٨ نيسان ١٧٩٩ . وقد تغلب فيها الجيش الفرنسي بقيادة الجنرال مينو على رأس ٥٠٠ جندي على الجيش التركي المؤلف من ٦٠٠٠ جندي . لذلك هدف بونابارت من تصوير هذه المعركة غير المتكافئة عدديا « إلى إعلاء صورة الجيش الفرنسي وبسالته « أمام الشعب الفرنسي. وضع

غرو في هذه اللوحة عصارة جهده التجديدي في النوع التاريخي وفي رؤية فنية وسياسية بالعلاقة مع الشرق المعاصر ، اعتمدت على المادة الطازجة التي حققتها حملة الشرق ، استند فيها الفنان غرو على شتى المعلومات والوثائق والمذكرات والكتب واللوحات التي احضرها الفنانون الذين رافقوا بونابارت إلى مصر . (بصورة خاصة على ما انجزه فيفان دينون من رسوم « طوبوغرافية » واثنية وخرائط عن سير المعارك وتحركات الجنود ، إضافة إلى وضعه تحت تصرف غرو مخطوطة كتابه ويومياته في مصر ومجموعة الملابس الشرقية ، والخيول والأسلحة التي كانت في حوزته مع اشراف شخصي دائم على خطة سير انجاز هذه اللوحة) . فما حققه غرو في هذه اللوحة على صعيد الشكل ؟ لقد اغتنم غرو فرصة التبني الرسمي له (من قبل بونابارت ودينون) للخروج عن القواعد والقوالب الكلاسيكية الدافيدية السائدة في النوع التاريخي آنذاك باعتماده مبدأ التناظر بتوزيع سياق الحدث على البناء العضوي لتركيبة اللوحة . إذ يتركز زخم الأحداث ضمن خط تناظري ممتد من الجهة اليمنى ليغطي مساحة الجزء الأمامي والوسطي في وحدة بنائية متراصة يتأطر فيها عنف الإيقاع الدرامي للحركة (قمة حركة الحدث المتمثلة في تلاحم الجيوش) التي تزحف تدريجيا باتجاه الجزء الخلفي للجهة اليسرى (بينما يشكل الجزء الوسطي المركزي نقطة الزخم الحركي للحدث في اللوحة التاريخية الكلاسيكية) . أو في لجوئه إلى أسلوب الفنان روبنز في تصوير مشاهد الصيد حيث استطاع التحكم في حركة المجموعات المتحاربة وضمها في إطار بانورامي ، ملحمي شامل ، فبدت كل مجموعة على حدة عبارة عن صورة رديفة لوتيرة الحدث ككل ، وليست مستقلة بذاتها . إذ أمسك بزمام توزيع عناصر الحدث على مساحات شاسعة من المكان (مساحة اللوحة ١٥× ١٥م) دون أي خلل في حيوية السيمفونية العامة التي تلف البناء العضوي العام بنفس تعبيري انفعالي . متأجج حتى القمة الوجدانية ، سواء في الحركات التعبيرية للأجساد والخيول أو في صور القتلى والجرحى التي تملأ الجزء الأمامي بشكل خاص .

عالج غرو فكرة تصوير « المعركة » في لحظة تأجج التحام الفريقين

المتحاربين : الجيش الفرنسي والجيش الشرقي (في عداده اتراك وعرب ومماليك وغيرهم) وهي فكرة تنم عن دلالة المتحاربين الخصمين أي النقيضين وبالتالي «الغالب » «والمغلوب » . من هنا لجأ غرو إلى مبدأ أو نظرية التضاد ، حيث برزت في تكوين بنية الأجساد وحركتها وإيماءاتها فيبدو ، الفرنسي في صورة «المنتصر » ، الواقف باعتزاز ، « الرشيق » « الأنيق » ، « الجميل » ، « القوى »، والمتألق عظمة وتميزا (حتى في حالة موته أو جرحه) . بينما يبدو الشرقي في صورة « المغلوب » دائما والملقى على الأرض ، تحت حوافر الخيل أو حذاء الجندي الفرنسي ، جريحا أو مقتولا ، أو مسلوبا سلاحه ، أو في حالة عجز تام . وفي العجينة اللونية القائمة على أساس استعمال الألوان المتناقضة (الأسود والأخضر). أي في مجاورة المقامات اللونية المتناقضة (الغامق والفاتح ، الصاخب والباهت ، الدافئ والبارد . . .) كما منح غرو لعبة الضوء والظل دورا هاما في تحقيق منطق التناقض السائد في بناء المناخ « الإيديولوجي » لفكرة المعركة، أي تسليط الضوء بشكل أساسي على الأجزاء التي تبرز « عظمة » الفرنسي « وتفوقه » على الشرقي في ساحة المعركة غير المتكافئة عدديا . فنرى تكثيف وتسليط الضوء في خط تناظري يبدأ من الجزء الأمامي للجهة اليسرى وينتهي في الجزء الخلفي للجهة اليمنى ، بحيث يشمل مجمل وصور القادة والجنود الفرنسيين ويتركز على صورة الجنرال مينو بجواده الأبيض وسيفه المرفوع الذي يتوسط الجموع المتحاربة بتألق مميز . (وهنا يظهر تأثر الفنان تأثراً مباشراً بصورة « الفارس » التي تزين المنمنمات الإسلامية) [٦٦] بينما تقبع جثث الجنود الشرقيين في ظلال باهتة وقد استخدم غرو الضوء كدلالة للنصر والقوة والعظمة، والظل كدلالة للضعف والعجز والموت . إن هذا التوظيف للضوء واللون في الحبكة البنائية للحدث في تفسير الفكرة الأساسية استجد على اللوحة التاريخية الفرنسية ، كما استجد موضوع « المعارك » المعاصرة على النوع التاريخي . فضلا عن سيطرة موقع اللون في بناء المناخ الوجداني للموضوع بدلا من سيطرة الخطوط الصارمة والحادة السائدة في اللوحة التاريخية الكلاسيكية ، فقد كرس غرو اللون ليملأ صفحات الأجسام ويحددها بخطوط شفافة مرنة ، ورشيقة ، أي قيادة

اللون للخطوط العامة المحددة للأجسام وليس العكس (كما كان سائدا في المدرسة الكلاسيكية) .

وقد تمكن غرو من إرضاء ذوق الجمهور الجديد وحركة النقد والتيار المعاكس للمدرسة الكلاسيكية بادخال الصور الواقعية المعاصرة إلى بنية النوع التاريخي . بحيث فرضت واقعية الحدث المعاصر (المضمون) المستوحي من التاريخ المعاصر ، واقعية الصور الشكلية (الملامح والسمات الاثنية ، الأزياء القومية). وقد حل الجندي الفرنسي في اللوحة التاريخية محل أبطال اليونان والرومان (الذين استعملوا كرمز ودلالة في مسلماتهم الأخلاقية والجمالية على الواقع الفرنسي المعاصر أثناء الثورة وبعدها في اللوحة التاريخية الكلاسيكية) . أي قد تحقق على يد غرو المبدأ « القومي » الذي نادى « بفرنسة الفن » و « إعلاء » و «تمجيد » التاريخ « الفرنسي المعاصر » اسوة بالشعوب العظيمة . وأظهر غرو براعة في تصوير الطابع المحلي والقومي والاثني لأبطال لوحته التاريخية من شرقيين (دقة الزخرفة الشرقية التي تزين ملابس الجنود واسلحتهم والخيول الشرقية) ومن فرنسيين (اللباس الفرنسي العسكري المعاصر) ، وبذلك يكون غرو قد كرس في النوع التاريخي من فن التصوير الفرنسي السمات الفنية التي ميزت اللوحة التاريخية لعصر النهضة المتمثلة في النزوع نحو اللون المحلي وواقعية الشكل دلالة على الزمان والمكان الذي يدور فيه الحدث التاريخي ـ الشكل الشرقي دلالة على المكان ، أرض الشرق ـ الشكل الفرنسي : دلالة على الزمان (من حملة الجيش الفرنسي على الشرق) .

إن اللجوء إلى تصوير الشكل الواقعي واللون المحلي لمنح الحدث التاريخي مصداقيته الزمانية والمكانية (والتي هي خاصية كرسها فنانو النهضة الإيطالية في النوع التاريخي حيث استعانوا بشكل الشرقي أيضا كدلالة على الزمان والمكان في تصوير الموضوعات الدينية المستقاة من الإنجيل والتوارة ـ غيوتو غير لانداي ـ غوزلي ، بلليني ، كارابتشو . . . يؤكد تأثر الفنان غرو بالفن والاستشراق الفني الإيطالي وخروجه عن قوالب معلمه دافيد الكلاسيكية في اللوحة التاريخية المستوحاة من حملة الشرق في الشكل مستعينا بالتقليد الإستشراقي الأوربي ، بينما

بلورت هذه اللوحة رؤية استشراقية جديدة في اللوحة التاريخية عن العصور الفنية السابقة في كونها تنطق بدلالات « أيديولوجية » ذات قناع سياسي وليس دنيا يعكس الانعطاف التاريخي في علاقة الغرب (أي فرنسا) بالشرق الإسلامي . حيث حلت « الإيديولوجية » السياسية الاستعمارية محل الإيديولوجية الدينية «المتمثلة في العداء للإسلام التي كانت مسيطرة على الإستشراق الأوربي منذ القرون الوسطي .

إن اختلاف المضمون الفكري والفهم التاريخي للحدث الشرقي وتسخيره في الفن لخدمة « الإيديولوجية » السياسية بدلا من الدينية المسيطرة فرض اختلاقا في الصورة الشرقية وعملية انعاكسها وفقا لاختلاف المرحلة والعصر والمتطلبات الأوربية المرهونة بها من الشرق .

حيث أن واقع المصالح الفرنسية البرجوازية السياسية / الاقتصادية في الشرق فرض لغة فنية واقعية معاصرة للخطاب الاستشراقي بعد أن فقدت الصورة والفكرة اللاهوتية الدينية فعلها وقدرتها على التأثير في المجتمع الأوربي الصناعي (وفي فرنسا بالذات انتهى عصر الخطاب الديني في فن التصوير منذ وفاة الملك لويس الرابع عشر ومع ازدهار فن الروكوكو والفكر العلماني ـ الالحادي والتنويري ـ فولتيير ، مونتسكيو ، ديدرو ـ لتحل « الميثولوجيا » اليونانية القديمة في اللوحة التاريخية الكلاسيكية فالتغيرات التي طرأت على القوالب والمعايير الفنية السائدة في فرنسا ـ حلول المضمون السياسي محل الدين في فن التصوير بشكل عام ـ انعكس مباشرة على لغة « الاستشراق الفني وصورته آنذاك الذي انطلق من فوق وروج الايديولوجية السياسية الاستعمارية ومفهوم « السلطة والفن » .

هذا ما انعكس بشكل بارز في لوحة غرو الثانية « بونابارت قائد الحملة الشرقية أثناء زيارته لمرضى الطاعون في مستشفى يافا» التي عرضت في صالون عام ١٨٠٤ . إن ظهور هذه اللوحة أثار إعجاب الجمهور الفني الذي تجمع حولها في صفوف طويلة ولشهور عديدة وقد تكللت بالغار طوال مدة عرضها . كما قيض لهذه اللوحة أن تكون مثار نقاش حاد وطويل في أوساط نقاد الفن حتى يومنا هذا ولأسباب عديدة أهمها : أولا ، أن هذه اللوحةبالذات رفعت غرو إلى

مصاف فناني الدرجة الأولى باعتراف دافيد نفسه وجيروديه وأهم نقاد الفن الفرنسي المعاصرين له فأعتبرها . أ . آبو « تحفة فنية مماثلة للوحة فيرونيز « عرس في مافا الجليل » [٦٧] . ثانيا ، لأن هذه اللوحة تعتبر في تاريخ الفن الفرنسي «البيان الأول الاستشراقي » [٦٨] في فن التصوير الفرنسي الحديث . كما اعتبرت فاتحة صفحة جديدة في تصوير الشرق ضمن المعادلات الفنية ـ السياسية السائدة وحاملة بذور الثورة الرومانسية في الفن الفرنسي بشكل عام . لذلك ظهرت حول هذه اللوحة مجموعة من الأبحاث والدراسات العلمية التي تتناولها من وجهات نظر مختلفة محاولة اكتشاف أسرارها وحل رموزها لارتباطها المباشر بشخصية بونابارت الغامضة (انجزت هذه اللوحة بناء على طلبه الخاص . وقد اشرف على سير العمل فيها حيث رفض لوحتين تمهيديتين قام بهما غرو لتصوير هذا الموضوع ، حتى استقر رأى بونابارت على التخطيط التمهيدي الأخير . وعلى أساسه نال غرو الجائزة الأولى في صالون ذلك العام من بونابارت نفسه) .

فلماذا اختار بونابارت هذا الجزء بالذات من فصول حملته على الشرق ؟ وكيف نفذ غرو فكرته ؟ وإلى أي مدى توافقت الصورة مع الفكرة (أي المضمون القائم على حقيقة الواقعة التاريخية) . في بداية عام ١٨٠٤ كان بونابارت يعد العدة لإعلان نفسه امبراطورا على فرنسا حين تسربت المعلومات والوقائع التي تشير إلى الدور غير الإنساني وغير الوطني الذي لعبه بونابارت في حملته على سوريا حين «أمر باحراق الجنود الفرنسيين المصابين بالطاعون خشية تفشي العدوي بين صفوف الباقين من الجيش » . [٦٩] إن تدخله الشخصي في اختيار موضوع اللوحة وخطة تنفيذها كان يهدف إلى ضرب عصفورين بحجر واحد : تبرير هزيمته في الشرق بسبب تفشي الطاعون وليس بسبب البسالة في الدفاع عن عكا والمقاومة العنيفة التي لقيها من سكان الشرق (مصر وفلسطين) ، وتبرير جريمته بحق الجنود المرضى بالطاعون وإظهار نفسه في صورة القائد « المخلص » و « المتواضع » و «الايثاري » . فضلا عن ذلك فإن بونابارت لم يقطع الصلة والأمل بهذا الشرق فقد كان يتتبع ويرصد الوضع فيه طوال فترة حكمه عن طريق أعوانه وعملائه من فرنسيين ومحليين الذين كانوا يوافونه بالأخبار والمعلومات

المستجدة فيه . وقد تسربت هذه المعلومات عن طريق العديد من القادة الفرنسيين الذين رافقوا بونابارت في حملته الشرقية وكانوا شهودا على تفاصيل سير الحملة ، ومن بينهم من كان يعارض سياسة بونابارت » و « عبادة الذات » التي فرضها في السياسة والجيش خاصة وأنه ترك جيشه في حالة من الفوضى والارتباك المعنوي واقفل عائدا إلى فرنسا ليستلم السلطة ويحول هزيمته في الشرق إلى نصر سياسي في فرنسا .

لذلك لجأ « بوليس » الأمن الداخلي إلى إخفاء هذه المعلومات وتمويهها بشتى الطرق حفاظا على تماسك صورة بونابارت أمام الشعب الفرنسي » . (٧٠)

إلا أن بعض هؤلاء القادة قام بنشر مذكرات إبان المشاركة في حملة الشرق وسرد الوقائع التاريخية بصدق وأمانة . وقد ساعد نشر مذكرات الجنرال بريسين(٧١) على كشف الحقيقة التاريخية لتفاصيل الحملة وبالتالي كشف الغاية من انجاز هذه اللوحة .

طلب بونابارت بنفسه من الفنان غرو انجاز هذه اللوحة لاسترضائه من جهة (بعد رفضه اللوحة السابقة) ولقناعته التامة بأن الفنان غرو قادر على تنفيذ أوامره بحذافيرها بغية إيصالها عبر شكل فني ملائم للجمهور . فاستعان غرو كالعادة بدينون وببعض القادة العسكريين كمصادر للمعلومات والتفاصيل حول زيارة بونابارت لمستشفى يافا .

فقط في اللوحة التمهيدية الثالثة توصل غرو إلى ارضاء بونابارت . فجاءت اللوحة عبارة عن صورة مجسمة لمبنى عربي الطراز (المقصود به المستشفى) تزينه القناطر العربية المحدبة ويغطى الرقش نهاية الأعمدة . والجدران ، وتنفتح جهاته الأربع على فناء داخلي مكشوف ، تطل عليه هضبة عالية مزدانة بالأبنية المعمارية الشرقية، ويرفوف فوق أعلى بناء فيها « العلم الفرنسي » . بينما تبدو تفاصيل مبنى أحد الجوامع بمئذنته المتناسقة في الجهة اليمنى من صحن الجامع المكشوف .

وقد قسم البناء العضوي العام للوحة إلى ثلاثة أجزاء حيث بتركز في الجزء الأمامي من اللوحة الحدث الرئيسي (زيارة بونابارت للمبنى إذ سلط غرو الضوء

على شخصية بونابارت التي شكلت نقطة المركز في هذا الجزء (ابتعد غرو كعادته في اللوحة السابقة عن نقطة المركز الوسطية ليجعل مركز الحدث في الجهة اليمنى من اللوحة) بينما احتلت تفاصيل فن العمارة العربية الجزء الوسطى ، وقد شكل المنظر الطبيعي لمدينة يافا (الهضبة التي ذكرناها اعلاه) الجزء الخلفي .

إن هذا التقسيم البنائي لتركيبة اللوحة التاريخية يذكرنا قبل كل شيء بالتقسيم البنائي للوحة التاريخية الإيطالية في عصر النهضة (مدرسة فلورنسا والبندقية بالتحديد التي تميزت بادخال فن العمارة المحلية وفن المنظر الطبيعي كخلفية للوحة التاريخية بشكل عام والإستشراقية بشكل خاص) . حيث يساعد مبدأ التوليف بين فني العمارة والتصوير على ربط الإنسان ببيئته وطبيعته ، وعلى إظهار المسلمات الجمالية الفنية المميزة له من جهة ، وبما يحمله مبدأ التوليف من دلالات ورموز يلجأ إليها الفنان للتعبير عن مضمون الفكرة ومفهوم الزمان والمكان من جهة أخرى .

أدخل غرو « جمالية » العمارة الإسلامية إلى بنية اللوحة التاريخية الفرنسية ليس فقط لارضاء نزوعه الذاتي نحو « الغرابة » و « البيتورسك » الشرقيين وإنما لتلعب العمارة دور الدلالة على « المكان » الذى هو الشرق الإسلامي ، جريا على تقاليد الإستشراق الإيطالي في فن التصوير ومفهوم الطابع المحلي في اللوحة التاريخية . لاشك أن غرو اتبع المفهوم الإيطالي نفسه في اللوحة التاريخية الإستشراقية وهو في هذه اللوحة شديد التأثر بجدراية كارباتشو (انتصار القديس جاورجيوس على التنين . عام ١٥٠٧ ـ البندقية . سكو الإدى سان جيورجينو) حيث يبدو المسجد الأقصى المثمن الأضلاع بمنتهى الدقة الواقعية في تصوير تفاصيله بينما ترفرف رايات النصر على زوايا سطحه .

إلا أن غرو أخذ عن الفنانين الإيطاليين التصوير الواقعى للشكل المعماري الإسلامي ومنحه دلالات جديدة تتلاءم وروح العصر .

ـ أولا : إن الحدث في لوحة « المصابون بالطاعون » يدور داخل البناء المعماري الإسلامي وليس خارجه (كما في لوحة كارباتشو) ، تفسيرا لمضمون الفكرة الرئيسية ، وهي تصوير الجيش الفرنسي داخل العمارة أي داخل عالم

الشرق رمزا لاخضاعه والانتصار عليه ، وتسجيلا للحظة التاريخية وتأكيدا لدلالة « الزمان » أي حملة بونابارت على الشرق .

ثانيا ـ إن إضافة العلم الفرنسي إلى خلفية اللوحة حيث يرفرف فوق المباني الإسلامية يحمل دلالة « النصر » السياسي والعسكري الفرنسي على الشرق الإسلامي (بينما كاربتشو استعمل رمز « العلم » في خلفية لوحته المذكورة سابقا إشارة « للنصر » بمفهوم النهوض المطلق : الديني ـ « الميثولوجي » ، أي انتصار الخير على الشر ، الإنساني على الحيواني ، وأتت صورة الجامع الأقصى دلالة على المكان ـ أي أرض الشرق منبت أسطورة قتل التنين من قبل القديس جاورجيوس). لم يخرج غرو في ادخاله « موتيف » العمارة الشرقية إلى اللوحة الفرنسية التاريخية عن المبادئ الكلاسيكية الدافيدية ، من حيث الدلالة التعبيرية للعمارة في الحدث التاريخي الذي يدور على أرض الشرق . إلا أنه فرض واقع ادخال العمارة الشرقية الإسلامية « كموديل » فني بدلاً من العمارة اليونانية الكلاسيكية التي زينت خلفية اللوحات التاريخية الكلاسيكية الفرنسية آنذاك .

بعد أن نجح غرو في بناء الإطار « المكاني » الشرقي الذي يدور فيه الحدث حصر جهده الفني في الجزء الأمامي ـ ليقرب مضمون الصورة للجمهور حسب قواعد المنظور في فن التصوير . وقد وزع ادوار شخصيات الحدث التاريخي على مجموعات تحتل مساحات الجزء الأمامي (مجموعة المرضى التي تعاني سكرات الموت في الجهة اليسرى ومجموعة مرضى العيون في الجهة اليمنى ، بينما ترك مساحة واسعة (فراغًا) بين بونابارت ومعاونيه في الجهة اليمنى والطبيب العربي في الجهة اليسرى ، والغاية من هذا التنظيم الفني تسليط الضوء وتمهيد عين المشاهد لتسقط بنظرها مباشرة على صورة البطل الرئيسي للحدث « بونابارت المخلص » الذي يبدو بكامل أناقته وعنفوانه ورشاقته بين جمهور المرضى ، مادًّا أصبعه لتفقد دملة الطاعون في حركة تشبه إلى حد كبير حركة أصابع السيد المسيح « ليبارك أو يخلِّص أو يشفي المؤمنين به في العديد من الصور «الايقونغرافية الانجيلية التي أنجزها فنانو النهضة الإيطالية وغيرها من المدارس الأوربية الألمانية، والهولندية ، والأسبانية » (٧٢) . ووضع بونابارت وحركة يده

الاستعراضية ضمن جموع جنوده المرضى أظهرته بمظهر « المحروس من الآلهة » والقادر على إتيان المعجزات ، فلا يمكن لإنسان يخشى عدوى الطاعون ويخاطر بنفسه ليلمس جسد أحد المرضى « إلا إذا كان القديس روش حامي مدينة باريس ومخلصها ومنقذها من مرض الطاعون » (٧٣)على حد تعبير شيلنوف أحد نقاد الفن المعاصرين إن محاولة بونابارت مسحة أسطورية إلٓهية فوق إنسانية في هذه اللوحة دفع بالعديد من نقاد الفن إلى البحث عن الحقيقة التاريخية لهذا الحدث . أي هل بونابارت قد لمس فعلاً بيده أحد جنوده المرضى بالطاعون ؟

في الواقع أكدت مذكرات قادة هذه الحملة التي نشرت في العشرينيات والثلاثينيات من القرن التاسع عشر (أي بعد عزل بونابارت من الحكم) بأنه ليس فقط لم يلمس بونابارت جسد الجندي المريض ، بل حتى لم يدخل حجرة المرضى بالطاعون . يقول بريين في مذكراته : وليس كما ادعى المؤرخون والفنانون الذين اخترعوا موضوع اللوحة . . . فقد ظهر بونابارت فجأة مع مرافقيه والجنرال برتيه ، وقد شرحت لهم الوضع المأساوي الذي يعانيه الجنود المصابون بالطاعون وحتمية الموت للكثيرين منهم . وقد اتفقنا بعد نقاش على ضرورة تعجيل موتهم حرصا على البقية الباقية ، فتوجه لحظتها بونابارت إلى المستشفى الذي يضم الجنود المرضى بمختلف الأمراض ومنهم الكثير من مرضى العيون . . . فأنا لا أستطيع الجزم بأن بونابارت لمس أو اقترب من أحد المرضى بالطاعون ، ولماذا يلمسهم ؟ طالما أن الأغلبية منهم كانت تعاني سكرات الموت أو في غيبوبة تامة . فضلا عن ذلك فإن بونابارت قد حث خطاه داخل مبنى المستشفى ولم يتوقف في أي حجرة من حجراتها(٧٤) . ويتابع بريين تفاصيل الحدث في مذكراته مشيرا إلى أن بونابارت بعد هذه الزيارة الخاطفة . « أعطى أوامره باحراق هؤلاء المر ضى ، لعدم جدوى حملهم وخشية انتشار العدوى في صفوف الباقين من الجنود (٧٥) .

إن تشويه الحقيقة التاريخية ، ومنح بونابارت صفة أسطورية في هذه اللوحة قد تجاوز حدود صور « تمجيد الذات » و « السلطة » السياسية والدينية التي اتسم بها الفن الفرنسي والأوربي بشكل عام في العصور السابقة والتي صورت مجد ملوك وحكام وزعماء روحيين تاريخيين وعظمتهم فضلا عن ذلك فإن بونابارت

«كان قد حصد تحت أسوار عكا مازرعه على شاطئ يافا » (٧٦) . فإن جرائمه الوحشية في حق سكان مصر وفلسطين في حرق القرى وقتل سكانها ، وتعذيبهم والتنكيل بهم إضافة إلى إعدامه ثلاثة آلاف جندي عثماني دفعة واحدة ، كانوا قد آثروا التسليم ، بعد احتلال يافا والقوا السلاح أمام الفرنسيين ضمن شروط اتفقوا عليها من « ياوران » نابليون هم بوهارنيه وكروانييه على ان تضمن ارواحهم بعد التسليم »(٧٧) . لكن بونابارت أمر باعدامهم جميعا « رميا » بالرصاص ، وحجته في ذلك أنه كان عاجزا عن اطعامهم وحراستهم في بلاد نائية لم يستتب له الأمر فيها (وكان اعدامهم بهذه الطريقة الوحشية من أسباب فشل الحملة الفرنسية و « نموذجا للإنسانية الفرنسية » ! (٧٨) . ومن نتيجته أن جثثهم كانت مصدرا للطاعون الذي فتك بجنوده فضلا عن فتك نابليون بقرى عربية بأكملها واحراقها وقتل أهلها . مما دفع بسكان البلاد إلى الاستبسال في الدفاع عن أرضهم. إن غياب الحقيقة التاريخية عن الجمهور الفني والفنانين الفرنسيين والمناخ العام السائد في المجتمع الفرنسي آنذاك كان يؤهل لاستقبال الأسطورة وتبنيها - أي « أسطورة » فتوحات وانتصارات بونابارت . فالفنان غرو صور في هذه اللوحة مآسي وويلات الحرب بزخم درامي ووجداني لم يعرفه الفن الفرنسي من قبل (سبق وأن عرف الفن الأوربي أعمال الفنان غويا في مجموعته «كابريتشوس » التي انتقد بها الحرب الأسبانية وفظائعها) خاصة في مجموعة المرضى التي تغطى مساحة الجزء الأمامي من الجهة اليسرى للوحة . إذ تبدو العيون المذعورة وتجاويف حدقات العيون الناطقة بالرعب والقلق واليأس وحركات الأجساد والأيادي التي تصارع الموت . بالإضافة إلى تنوع تعابير وملامح الوجوه، وبراعة تصوير العالم الداخلي القابع في المرارة من خلال اتقان استخدام الضوء والظل ، ومبدأ التناقض في أوضاع الأجساد وحركتها ، وفي مرونة الخطوط ورشاقتها مما منح هذا الجزء من اللوحة زخمًا تعبيريا إنسانيا ينبض بجدلية الموت والحياة ، و « الفرد والسلطة » . فيبدو نابليون الهادئ ، الواثق ، المعافي ، الجرئ، المتفائل قرب جسم المريض العاري وفي خضم هذا المجموع من اليائسين من الحياة ، صورة واقعية لما قدمه الشعب الفرنسي والشعوب الأخرى

الأوربية والشرقية من تضحيات لارضاء « حب العظمة » و « السلطة » و «الذات» في بونابارت الذي أسر بشخصيته وديكتاتوريته أهم مبدعي عصره بالإضافة إلى الجمهور العام . فقد أقام الفنانون حفلات احتفائية بهذه اللوحة وكتبت فيها القصائد العصماء التي تشيد بأهميتها التاريخية والفنية ، واعتبرها نقاد الفن آنذاك « تحفة فنية حقيقية » رفعت الفن الفرنسي في النوع التاريخي إلى مستوى الفن العالمي «و . روبنسرز وتتسيان »[٧٩] . فاشتراها متحف اللوفر لتزين أحد جدرانه لفترة طويلة حيث كان يقف أمامها الفنانون الشباب لنسخها ودراسة إضافاتها التقنية في تصوير الأجساد العارية والتعابير الدرامية للوجوه ، وتنويع الأوضاع ودفء الألوان هذا . وتعتبر هذه اللوحة ذات أثر كبير ومباشر في تكوين أبداع الفنانين الرومانسيين الشباب (جيريكيو وديلاكروا) لما انطوت عليه من قدرة على النفاذ فى أعماق النفس الإنسانية المعذبة وتصوير تنويع حالاتها ومعاناتها (صور المرضى) بخلاف الأشكال الجامدة والاستعراضية الخالية من أية تعابير في الجسد والوجه التي كانت سائدة في اللوحة الكلاسيكية التاريخية مما افقدها واقعيتها وإنسانيتها وحيويتها . لقد تمكن غرو من تصوير عالم الشرق دون زيارته واستنادا للمخزون المعرفي الفني الإستشراقي الأوربي ، وبتأثير الإستشراق الفني الإيطالي والفرنسي بشكل أساسي في صوره الفنية (الشكل) ، واستنادا إلى الخطاب الإستشراقي الفرنسي الذي تمخضت عنه سياسة بونابارت على صعيد المضمون . ومن خلال جمال القوالب الفنية الإسلامية المعمارية وتاريخها وجاذبية اللباس الشرقي وتألقه والسحنة الاثنينية الشرقية التي اتسمت بها لوحة « المصابون بالطاعون » ـ حقق غرو بديلا جماليا «تاريخيا للقوالب الكلاسيكية الفرنسية لا يقل أهمية عنها . ومن خلال موضوعه الشرق تم الارتقاء بالواقع المعاصر نحو التاريخية وتمجيد « التاريخ » االفرنسي وتخليد بونابارت . هذا ودخلت حملة الشرق المعادلات الفنية الفرنسية عصر الإمبراطورية الأولى بوصفها واحدة من انجازات بونابارت العسكرية التي يجب أن تخلد كما خلدت حملته على أسبانيا في لوحة « احتلال مدريد » (١٨١٠) وحملته على بروسيا في لوحة « معركة ايلاو » (١٨٠٨) بريشة الفنان غرو نفسه .

وبناء على أوامر بونابارت الذي طلب بالحرف الواحد « تصوير الشعب البروسي والأسباني بصورة مهينة » . [80]وقد تصدرت صالون عام ١٨٠٦ لوحة « معركة أبو قير » (١٨٠٦) وصالون ١٨٠٨ » لوحة « معركة الأهرام » (١٨٠٨) اللتان انجزهما الفنان غرو . وساد هاتين اللوحتين مبدأ فني واحد سواء من حيث الشكل أو المضمون مع اختلاف بسيط في التفاصيل .

إن الهدف واضح من اختيار المعركتين بالذات لتصويرهما دون غيرها من المعارك التي خاضها بونابارت على أرض الشرق . « ففي هاتين المعركتين أحرز نابليون نصرا « كبيرا » ابتهج له الفرنسيون ابتهاجا عظيما وطربوا لاخباره واقاموا الحفلات والزينات في القاهرة ثلاثة أيام متواصلة » . [81]

وأسس الفنان غرو في تصويره لهاتين المعركتين « ايقونغرافية » جديدة في التعامل مع الحدث التاريخي وذلك بتقسيمه البناء العضوي العام لتركيبة اللوحة إلى ثلاثة أقسام لها دلالاتها ورموزها الناطقة « بالإيديولوجية » السياسية البونابارتية .

ـ الجزء الأول : تغطي مساحته جثث القتلى والجرحى من جنود « العدو » أي سكان الشرق وبمختلف جنسايتهم .

ـ الجزء الوسطي : تتصدره شخصية « القائد » في لوحة « معركة ابوقير » . وتتمثل شخصية القائد في الجنرال مورا الذي قاد هذه المعركة « حيث يبدو في ساحة الوغي أنيقا ، صلبا ، هادئا ، « كتمثال الإله مارس بينما تترامي جثث العدو تحت حوافر جواده » . [82] (*) أتقن الفنان غرو مهمة اعطاء الصورة الواقعية حيث اهتم بتفاصيل وصور الشخصيات التاريخية التي شاركت في هذه المعركة الشهيرة . فنرى صورة كوسة لي مصطفي باشا عسكر اللروملي جريحا ويحاول الامساك بأحد جنود الأتراك الفارين من المعركة (إمعانا في إظهار صورة الشرقي الضعيف والجبان الهارب أمام سطوة الفرنسيين وقوتهم) . بينما يتقدم ابنه حاملا سيف والده نحو الجنرال مورا ليسلمه إياه (رمزا للخضوع والاستسلام والهزيمة) . أما في الجهة اليسرى من اللوحة فيقف العقيدان دوفيفه وبومون خلف الجنرال مورا ليردا هجمات الأتراك عنه ، بينما يظهر أحد الأتراك حاملا في

يده رأس الجنرال لوتيبروبيت وسيفه ، وكذلك يبدو القائد هبير مقتولا ومحفظته بيد احد الأتراك ، وتظهر المدفعية الانكليزية بقيادة سدني سميث لحماية مؤخرة الجيش العثماني .

ـ الجزء الخلفي : تبدو فيه الآثار المحلية المعمارية كشاهد على المكان و «الزمان» . وهنا تمثلت في قلعة أبو قير البحرية التي يرفرف عليها العلم الفرنسي دلا لة على النصر .

إن هذا التقسيم اتبع بحذافيره في لوحة « خطبة بونابارت الشهيرة أمام جنوده الفرنسيين قبل معركة الأهرام » ، وانجزت عام ١٨١٠ . وقبل هذه المعركة خاطب بونابارت الجيش الفرنسي قائلا « أيها الجنود ان أربعين قرنا من التاريخ تطل علينا من قمة هذه الأهرامات » . والغاية من ذكر الأهرام تبرير ربط صورة بونابارت بالهرم حيث يبدو بونابارت في الجزء الوسطي ممتطيا « صهوة جواده » الأبيض رافعايده ومشيرا إلى الأهرامات الثلاثة التي تغطي الجزء الخلفي من اللوحة إشارة إلى الخلود والعظمة اللذين ينتظران الجيش الفرنسي في حملة الشرق . وعناصر المعركة في كلتا اللوحتين ثلاثة : المغلوب ـ ويتمثل دائما في الجزء الأمامي ويبدو أكثر وضوحا للمشاهد ـ أي تقريب صورة الضحية .

الغالب ـ ويتمثل في شخصية « القائد » والتركيز عليه « كفرد » في صنع التاريخ والمجئ بالمعجزات .

الشاهد التاريخي : صورة الآثار المعمارية التاريخية المحلية دلالة ورمزا لمفهوم «المكان» و « الزمان » (قلعة أبو قير البحرية ـ الأهرامات الثلاثة) . إن هذه العناصر الرمزية الثلاثة شكلت أساسا » للمنظومة « الايقونغرافية » في النوع التاريخي للمعارك التي خاضها بونابارت في أوربا (مارينغو ، واترلو ، اوسترليستز ، ايلاو ، ريفولي ، الأهرام ، وحصار أو سقوط مدريد وغيرها) ، والتي انجز معظمها غرو وسار عليها معظم معاصريه من الفنانين الذين صوروا عظمة الجيش الفرنسي وبطولته في حروبه الاستعمارية . ولم يكن غرو الفنان الوحيد الذي طرق موضوع حملة الشرق ، فهناك العديد من الفنانين الذين صوروا فصولا ومعارك من هذه الحملة ، غير أنهم أظهروا عجزا في فهم «الميكانيزم»

الفني السياسي الذي فرضه الجهاز المؤسسي البونابارتي . فقد وقعوا في أخطاء (على صعيد الشكل أحيانا أو المضمون أحيانا أخرى) حالت بينهم وبين الوصول إلى قلب بونابارت وارضاء الذوق الفني السائد في فرنسا .

والارتقاء بالواقع نحو التاريخية وتخليد عظمة القائد في آن معا .

فأتت لوحاتهم جافة استعراضية ، تفخيمية ، خالية من العفوية ، والإبداع التقني في توليف العناصر ، وتكرار « للايقونغرافية » التي وضعها غرو . ونخص بالذكر منهم الفنان جان بيير فرنك في لوحته « فرنسا تنتظر عودة نابليون من مصر» .

ـ لوجين في لوحة « معركة أبوقير » ومعركة « جبل طابور »

ـ سفيباخ في لوحة « معركة الأهرام » . و « معركة جبل طبابور » .

ـ هنكين في لوحة « معركة الأهرام » .

ـ دي تونيس في لوحة « معركة طابور » .

ـ كارل فرنيه « معركة جبل طابور » .

بالإضافة إلى العديد من اللوحات التي ظهرت في عهد بونابارت وتمثل الطبيعة وفن العمارة والحيوانات والنباتات الشرقية ، صورة القادة الفرنسيين العسكريين في الزي الشرقي « ولوحات » البورتريه التي انجزها كل من الفنانين انغر ، جيروديه وفنسان وفابر وتفينين ، ويفوال ودرولنغ وديبارون وسفيباخ وكاراف وكاسا ، وغيرهم . وفي عهد بونابارت بدأت الملامح الأولى للرومانسية في المنظر الطبيعي» و «البورترية و صورة الحياة ، والبيئة »، وارتبطت ارتباطا وثيقا بمفهوم الغرابة ، « والبتوررسك » الشرقي ، إلا أنها لم تحظ باهتمام الجمهور الفني والذوق السائد في حركة النقد ، لسيطرة النزوع نحو الفن التاريخي والوطني آنذاك ولذلك بقيت في الظل حتى مجيء أعلام الرومانسية الذين نهضوا بها حتى باتت أنواعا سائدة في فن التصوير الرومانسي فيما بعد . هذا وقد أدخلت حملة الشرق إلى الإستشراق الفني الفرنسي صورة جديدة في اللوحة التاريخية تمثلت في تصوير «الانتفاضات » التي قام بها الشعب المصري ضد الجيش الفرنسي ، وأهمها «انتفاضة القاهرة » التي شكلت موضوع لوحتين انجزهما الفنانان جيروديه

وغيرين . وظهرت لوحة غيرين « ثوار القاهرة يطلبون العفو » في صالون عام ١٨٠٨ ، ولوحة جيروديه «انتفاضة القاهرة » في صالون عام ١٨١٠ « ومن حيث الشكل اتبع الفنانان أسلوب غرو في تقسيم البناء العام للوحة والتركيز على الجهة اليمنى في سرد الأحداث واعتماد مبدأ التناقض في أوضاع الأجساد ، والألوان واستخدام الضوء والظل وحتى استخدام « موتيف » العمارة في الجزء الخلفي من اللوحة دلالة على المكان . ومن حيث المضمون نفذ الفنانان « الايديولوجية » السائدة « الفن والسياسة من فوق » فبدأ الشعب الثائر ضد الاحتلال في صورة الخارج على القانون ، والطالب للعفو والمغفرة ، والضعيف ، والمتخلف وغير القادر على تمثيل نفسه والمغلوب على أمره ، بينما بدا الفرنسي في صورة « المنتصر» . «والمتحضر» . « والغفور » و « الرحيم » . وفي لوحة غرين « ثوار القاهرة يطلبون العفو » حيث تبدو صورة اشراف مصر وشيوخها ماثلين في حالة خشوع أمام بونابارت يطلبون العفو والرضى منه . بينما صوَّر جيروديه عملية قمع الإنتفاضة من قبل الجيش الفرنسي « مؤدب الشعوب » و « مقرر مصيرها » في لحظة التحام الفريقين في معركة خاسرة بلاشك . إذ تغطي الجزء الإمامي صور القتلى والجرحى المصريين ، بينما يبدو الفرنسيون في صورة الجندي الذي لايقهر و « القوى » ، و «الصلب » ، و « المنتصر أبدا » . إن هذا الأسلوب في تصوير الشعوب التي هاجمها بونابرت واحتل أراضيها على أنها خارجة على القانون وقابلة للقمع والاذلال لأنها غير « فرنسية » ، وليس لأنها شرقية فقط (ملأت صور القمع والاذلال للشعب الروسي والأسباني والنمساوي والإيطالي الصالونات الرسمية في عهد بونابارت) حيث تساوت كل الشعوب في منزلة واحدة ، والشعب الفرنسي « العظيم » وعظمة قائده في منزلة منافسة ، هي الأعلى والأسمى والأرقى ، وبها تمثلت « الشوفينية » القومية الفرنسية في أوج تألقها . . . إن هذه اللوحات التاريخية من فن التصوير الفرنسي افتتحت صفحة جديدة في الإستشراق الفني الحديث تقوم على التشويه للواقع ، ورؤيته رؤية أحادية ، « شوفينية » ، استعمارية ، تنم عن ازدراء للمواقف التاريخية المضيئة والمشرفة التي وقفتها الشعوب ضد حملات بونابارت الإستعمارية . فصورت الإنتفاضات والثورات في

صورة انتصار « الشر » « وموت البطل» وهي صورة فنية برزت في الفن الأوربي على تخوم القرنين الثامن عشر والتاسع عشر أي إثر الحروب البونابرتية في أوربا والشرق ، وبذلك يكون النوع التاريخي قد أفرغ من مضمونه الإنساني ـ الأخلاقي الذي ساد اللوحة التاريخية منذ عصر النهضة وتمثل في صور « انتصار الخير » وحتمية « هزيمة الشر » و « موت البطل » من أجل الجماعة وفي سبيل سعادتها وليس العكس . (غالبا ماكانت تظهر في صور السيد المسيح « مصلوبا » أو «معذبا » أو في صورة القديسين وتضحياتهم من أجل مبادئهم في اللوحة التاريخية الدينية ومنظومتها « الايقونغرافية » التقليدية) . ورافق انقلاب القيم والمبادئ انقلاب في الصور الفنية وفي كتابة التاريخ كتابة مجتزءه ومشوهة ، شهد عليها فن المرحلة ، . وسجلها ليزدهر بها آنذاك ، ولتشكل وصمة عار في جبين تاريخه الفني ـ القومي فيما بعد . فقد أسس بونابارت وفنانه المفضل غرو الاتجاه الإستشراقي ـ الإستعماري في الفن الفرنسي الذي استمر طيلة القرن التاسع عشر، وجذب إليه جماعة من الفنانين الفاشلين أو أنصاف الموهوبين والانتهازيين ممن رافقوا الجيش الفرنسي في حملة احتلال الجزائر وتونس فيما بعد أمثال هوراس فرنيه، لانغلوا ، ليسور ، فيليبوتو ، رينيو ، فلاندان ، وغيرهم ممن صوروا الحملات الاستعمارية الفرنسية وروجوا لها . هذا وقد أفرز عهد بونابارت في تصوير حملته الشرقية استشراقا فنيا حمل سمات العصر السياسية ـ الفنية وصبغها بصبغتها المحلية وقوالبها الجمالية التي أملتها الظروف في تلك المرحلة و «الإيديولوجية » الفرنسية في علاقتها بالشرق . ويكون الإستشراق الفني بذلك قد دخل حقبة تاريخية امتازت عن استشراق فن النهضة الإيطالية المبكرة (المتمثل في الصراع الديني الإسلامي ـ المسيحي) ، والنهضة الرفيعة (المتمثلة في النزوع نحو الغرابة « والبتورسك » واللون المحلي وطغيان اللون) وفن الروكوكو (ذو الملامح الحسية ـ النخبوية) في كونها أضافت للشكل اللوني لفن النهضة الإستشراقي (البيتورسك ، النزوع نحو اللون و « التوليف » ، والطابع المحلي) مضمونا سياسيا ـ استعماريا يهدف إلى إظهار الشرقي بمظهر الضعيف « العاجز عن تمثيل نفسه ، بغية اخضاعه » وبادخال الفنان غرو للعناصر الجمالية لفن

النهضة الإيطالية إلى اللوحة التاريخية الفرنسية - الإستشراقية قد جمع في صورة الشرق عناصر التقليد والحداثة ومهد الطريق أمام الرومانسين في ثورتهم اللونية ضد قوالب الكلاسيكية وفرض أسلوبًا جديدا فنيا مناقضا لمذهب دافيد الكلاسيكي (في غلبة اللون ، وحيوية التركيبة العامة للوحات ورقة الخطوط ومرونتها والزخم التعبيري وتنوعه في الشخصيات بالإضافة إلى التخلي عن الموضوعات « الميثولوجية » القديمة واحلال الموضوعات المعاصرة محلها) . فضلا عن ذلك فإن غرو ربط صورة بونابارت بالشرق وخلدها ليس فقط ببروزها في اللوحة التاريخية إبان حكم بونابارت ، بل غرسها في ذاكرة الشعب الفرنسي ، كاسطورة جديرة بالتمجيد لقيامها بالمعجزات واعلائها القومية الفرنسية . إن هذه الأسطورة « الديكتاتورية » تحولت في الحقبة الرومانسية إلى أسطورة معادلة للديمقراطية ، والحرية ، في الأدب والفن وتعدت حدود فرنسا لتأسر شعراء كبايرون وغوته ، وتلهم العديد من الشعراء الرومانسيين أمثال فيكتور هيغو الذي ربط صورة بونابرت بالشرق واعتبره « محمدًا الغربيَّ » كما صوره في ديوانه «الشرقيات » . ومن غريب المفارقات أن المعارضة التي تزعمها أعلام الرومانسية في الفن ضد الحكم البوربوني في عهد الاصلاحات اتخذت من شخصية بونابارت رمزا فنيا للديمقراطية تمثل في أعمال جيريكو وديلاكروا ودافيد دانيجية وهوراس فرنيه ولويس بولونجيه ، وارى شيفرر . وشارليه . وبقي شرق بونابارت مرافقا لعيون العديد من الأدباء وذاكراتهم والفنانين الذين زاروا الشرق وخلدوا الأماكن والمدن التي كانت مسرحا لأحداث حملته الشرقية ونخص بالذكر هوراس فرنيه وتيوفويل غوتيه وبروسبير وماريللا ، واوجين فرومنتان وجيروم وغيرهم . إن شخصية بونابارت إبان مرحلة حكمه لفرنسا (الديركتوار - القنصلية - الامبراطورية) أقحمت الفن في دور دعائي مباشر وأساسي لنظام حكمه الديكتاتوري ويلاحظ من خلال قدرته على ربط أعلام الفن والإبداع في عصره بعجلة جهاز السلطة الذي أمسك بزمام الأمور والفن ومؤسساته . فقد عمل كل الفنانين ضمن إطار واحد هو « تمجيد بونابارت » الشخصي والعسكري والسياسي . كما في العهد الملكي البائد . حتى دافيد فنان الثورة ، وانغر ، لم

يستطيعا الافلات من قبضته ، رغم المكانة الفنية والاجتماعية التي احتلاها في الحركة الفنية الفرنسية آنذاك . ولكي يفلت الفنان من زمام السلطة آنذاك كان عليه أن يكون مستقلا وحرا (ماديا وروحيا) . فما حققته مبادئ الثورة لعقد من الزمن (١٧٨٩ ـ ١٧٩٩) من تحرير للفنان من قيود الاقطاع والكنيسة صادره بونابارت باسم « مجد فرنسا الوطني » «وتاريخ فرنسا المعاصر » . وتمت إعادة الفن والفنانين إلى قفص السلطة وفرض مفاهيم وموضوعات وصور فنية جديدة جعلت من الفن الفرنسي والإستشراق الفرنسي ظاهرة دعائية مباشرة تخدم النظام السياسي القائم وتمهد وتبرر لمنطلق « السياسة والفن من فوق » .

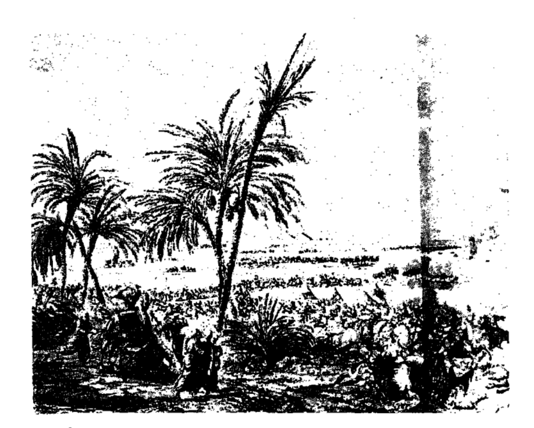
إن الانقلاب الذي حدث في النوع التاريخي من فن التصوير الأوربي والذي ظهر في شتى المدارس الأوربية المعاصرة آنذاك (الانكليزية والأمريكية والأسبانية والإيطالية ، وغيرها) حمل في ذاته طابعا خاصا « للإيديولوجية » السياسية والفنية السائدة في كل مدرسة . إلا أن المنظومة « الاقونغرافية » العامة تركزت في مفهومين هما « السياسة والفن من فوق » [٨٣] و « السياسة والفن من تحت»[٨٤]. وعلى أساس هذين المفهومين صور الواقع السياسي الأوربي الذي تجاذبته الحروب والثورات والانتفاضات . وتراجعت أمامه صور التاريخ . وما ميز الإستشراق الفني الفرنسي من نزوع نحو « الشوفينية » والإستعراضية ، والدموية، والديكتاتورية انطلق فقط من مفهوم « السياسة والفن من فوق » ليمجد صورة«القديس بونابارت راعي الحروب » [٨٥] ، مقارنة مع المدارس الفنية الأوربية التي نشأت في تلك الحقبة والتي قامت بتصوير الواقع الأوربي وما ساده من حروب ، غير أنها اختلفت في اتجاهاتها ودلالاتها على الواقع عن المدرسة الفرنسية في المنظومة « الايقونغرافية » العامة للوحه التاريخية عينها والتي أحدثت ثورة في الشكل ومضمونها الفني .

لقد بدأ هذه الثورة بينجامين وست عام ١٧٧١ في لوحته الشهيرة « موت الجنرال وولف » التي تصور نضال الشعب الانكليزي في حربه الوطنية . وفيما بعد صور جون سينغلتون وكوبلي وجون تامبل نضال الشعب الأمريكي في حرب الاستقلال . كما صور الفنان الأسباني غويا ويلات ومآسي الحرب الأسبانية منتقدا

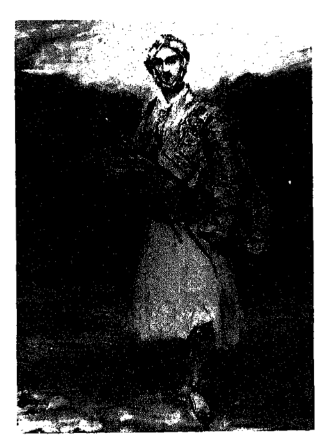
الحكم الملكي فيها (بلوحته الشهيرة اعدام الثوار في ٣ أيار ١٨٠٨) . أما في الفن الفرنسي فقد برزت صورة نضال الشعب الفرنسي من أجل تحقيق مبادئ الثورة في لوحات دافيد « موت الثائر مارات » و « موت سقراط » و « بروتس » ذات الدلالة على واقع فرنسا وتخبط المجتمع الفرنسي بعد الثورة . وجل هذه اللوحات التاريخية نطقت بمفهوم السياسة والفن من تحت « أي صورة نضال الشعوب دون تبجيل السلطة . لذلك نرى أن الإستشراق الفني الذي ظهر إثر حملة بونابارت الشرقية في قوالب ومعايير « أيديولوجية » وفنية جديدة لاتمثل الشرق نفسه بقدر ماتمثل « شرق » بونابارت « وأيديولوجيته الديكتاتورية » في السياسة والفن معا ، فقد مسخت وشوهت نضال الشعوب الشرقية والأوربية ضد حملاته وغزواته . فصورت « هزائمه » « كانتصارات » تاريخية في عهده بينما تقبع هذه اللوحات اليوم في سراديب متحف اللوفر وفرساي ، نظرا لقيمتها المرحلية السياسية والإيديولوجية التي انتفت وانتهت بانتهاء صاحب «الأسطورة» وفنانيه (فإن دافيد توفي في المنفى عام ١٨٢٥ وغرو مات منتحرا في نهر السين عام ١٨٣٥ ، بسبب الحملة الشعواء التي شنتها المجلات الفنية ضد انتهازيته في الفن) . وفضلا عن إزدهار الوعي التاريخي والقومي لدى الشعوب التي حاول تشويه « واقع » نضالها في فترة حكمه ، فقد أخذت تظهر تباعا الابحاث والدراسات الاستقصائية بشأن وقائعه « انتصاراته » وحقيقتها التي نجدها في لوحات تاريخية خاصة « معركة ايلاو » و « المصابون بالطاعون في يافا » و «سقوط مدريد » وقد استحوذت على اهتمام العديد من نقاد ومؤرخي الفن العالميين : كغومبريتش ، وهاسكل ، وبيالوستوتسكي ، وشلينوف ، وتشغودايف وغيرهم. إن هذه النظرة التاريخية المكثفة للإستشراق في فن التصوير الأوربي للعصور الفنية السابقة على الرومانسية والتي هي من أثمن المراحل الذهنية والفنية التي عرفتها أوربا ، استطاعت أن تؤسس تقليداً استشراقيا في الفن الأوربي ، استندت إليه كل المدارس الفنية الأوربية اللاحقة في الصورة والفكرة معا ، وتسنى للرومانسية أن تجني ثماره قبل غيرها وفقا للظروف التاريخية التي مهدت لظهورها . وهذه القراءة السريعة قد مكنتنا من رصد مسألة ظهور

الموتيف الشرقي في شتى المدارس الفنية (النهضة والباروك والروكوكو والمدرسة الكلاسيكية لعصر الإمبراطورية الفرنسية الأولى) وفقا للمنظور الفني والجمالي والإيديولوجي لكل منها . حيث إن كل عصر فني قد أكسب الإستشراق الخصائص الداخلية المميزة له . وبحث في الشرق أو الموتيف الشرقي عن الأشكال والدلالات والرموز والقيم الجمالية والأخلاقية التي تتلاءم وبناه الروحية والمادية . لذا كان يرتدي « الموتيف » الشرقي الشكل أو المضمون الفني الذي ، تفترضه ظروف الواقع في العصر الفني وظروف العلاقة بالشرق . فتطور العلاقة بين الغرب والشرق ، وتطور الدراسات الإستشراقية واحتدام وتيرة المصالح الإستعمارية قد ساهم إلى حد كبير في تقريب الصورة الشرقية (من حيث التقنية في الشكل) . بينما بقى العالم الروحي للشرق أي المضمون خارج دائرة الاهتمام والبحث عن قيم جمالية وأخلاقية بديلة . وأمثلة عصر الروكوكو وعصر التنوير محاولة جريئة غير أنها استجابت لقوالب الفكر والأسلوب المميز لكل منهما وعبرت به عن نفسها ، « كقناع » ، على الرغم من حالة التماثل في الصورة التشكيلية للوحة الإستشراقية الروكوكية ولوحة المنمنمة الإسلامية من حيث الموضوعات والدلالات والقيم الجمالية المتشابهة .





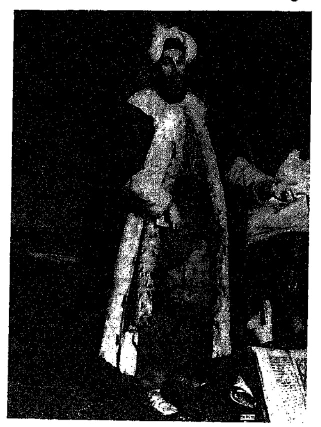
١ ـ دينون ، معركة أبو قير .



٢ ـ ديلا كروا ، الكونت بالتيانو



٣ ـ كارباتشو ، تاريخ القديس اسطفان .



٤ ـ أفيد ، بورتريه سعيد أفندى

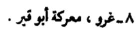


٥ ـ غرو ، معركة الناصرة .



٦ ـ فان لو ، صيد النعام

٧ ـ مدرسة جنتيلو بالليني حفل استقبال سفير البندقية .



٨ ـ غرو ، معركة أبو قير .

الفصل الثاني

الاستشراق في المرحلة المبكرة من العصر الرومانسي لفن التصوير الفرنسي

إن مهمة هذا الفصل تتجلى أولا فى دراسة الإستشراق الفني ضمن منظومة العقيدة الرومانسية نفسها . وثانيا فى دراسة إنعكاسها على فن التصوير لدى الرومانسيين الفرنسيين إبان عهد الاصلاحات "Restauration" (١٨١٥ - ١٨٣٠) كما تتسم بأهمية خاصة فى هذا الباب مسألة العلاقة بين الإستشراق والخصائص الجذرية للإدراك الرومانسى الحس للعالم «وجمالية» نظريته وتطبيقها فى اللوحة الزيتية فى «المعركة الرومانسية» إبان العشرينيات من القرن الماضى . إن مصير مولد الرومانسية بوصفها منظومة «استيتكيه» - فلسفية قد ارتبط بصورة متوازية تاريخيا مع مولد التصورات الجديدة عن الشرق بصفته عالما منفردا تحكمه قوانين ومفاهيم خاصة به . وقد ظهرت أولى ملامح الإستشراق الرومانسى في المدرستين الألمانية والإنجليزية . أى مع تشكل الأسس النظرية للفكر الرومانسى فى علم الجمال والأدب والفلسفة . وبما أن مهمة هذا البحث تتلخص في رصد الإستشراق الرومانسى الفرنسى فلا بد لنا من الإشارة إلى المصادر أو الينابيع النظرية التى استند إليها الرومانسيون الفرنسيون فى مرحلة تشكل الرومانسية المبكرة . خاصة و«أن الرومانسية في الفن ظهرت في فرنسا متأخرة عنها في ألمانيا وإنكلترا ولذلك وقعت تحت تأثيرهما» (١).

إن الفترة التى أعقبت الثورة الفرنسية كما رأينا سابقا كرست فى فرنسا المذهب الكلاسيكى الجديد فى الأدب والفن معاً بوصفه المذهب الرسمى السائد . فى هذه الفترة وكانت فرنسا منغلقة الحدود بينها وبين الدول الأوروبية بسبب الحروب فيما بينها . إلا أن هجرة مشاتوبريان إلى إنكلترا وهدام دى ستايل إلى ألمانيا شكلت جسرا للتواصل الثقافى بين فرنسا وأوروبا ، وظهور الرومانسية فى أدبها بالذات فى المرحلة المبكرة من تاريخ الرومانسية الفرنسية ، نشأ بفعل التأثر المباشر

بالفكر الرومانسى الألمانى والإنكليزي . وبعد سقوط بونابرت فى فرنسا وعودة الحكم الملكى البوربونى فى عام ١٨١٤ ظهر كتاب مدام دى ستايل «عن ألمانيا»[٢] حيث استخدم لأول مرة مصطلح «الرومانسية» فى كتاب فرنسى إذ أن هذا الكتاب نشر فى المرة الأولى عام ١٨١٠ ولكن خارج فرنسا . وقبل ذلك كان مصطلح «البيتورسك» يعادل مفهوم «الرومانسية» وفى عام ١٨١٦ صدر كتاب أ. ايغلى «مدرسة ف. شليغل»[٣] تضمن تحديدا للرومانسية بوصفها حركة أدبية وفنية متميزة .

وفى عهد الإصلاحات ١٨١٥ ـ ١٨٣٠ تنسى للمثقف الفرنسى الإطلاع على نتاج الرومانسيين الألمان والإنكليز بفضل ترجمة أعمال رواد الرومانسية (شليغل ، شلينغ ، فوفاليس ، بايرون ، شيلى ، والترسكوت) وترجمة هردر وغوته . ورغم التباين فى الشكل الحضارى «للموثيف» الشرقى بين الرومانسية الفرنسية (سيادة «الموتيف» الشرقى ـ الإسلامى نظرا للإنجازات التى حققها الإستشراق الفرنسى ولإرتباط المصالح الحيوية الفرنسية بالشرق الإسلامى) وبين الرومانسية فى ألمانيا وإنكلترا ، اللتين ساد فيهما «الموتيف» الهندو ـ فارسى بسبب ضلوع اشتشراقيهما بهذا الجزء من الشرق ، وبخاصة بعد أن تمت سيطرة انكلترا على الهند نهائيا عام ١٧٦٥ . لقد تسنى للمستشرقين الألمان آنذاك الإطلاع على إنجازات الإستشراق الإنجليزي أكثر من غيره ، أولا : لعدم وجود مصالح استعمارية لألمانيا فى الشرق، وثانيا : لانغلاق الحدود مع فرنسا والانقطاع الثقافى الذى حال دون إطلاع المثقفين الألمان على إنجازات المدرسة الإستشراقية الفرنسية إلا فيما ندر . مما أدى إلى إتسام الدراسات الإستشراقية الألمانية بالطابع النظرى البحث لعدم تمكن الألمان من زيارة الشرق والإحتكاك المباشر بواقعه وعوالمه . وإنما تم ما انجزوه بواسطة المخطوطات والترجمات و«الألبومات» والصور والتحف والآثار الفنية الشرقية الموجودة فى حوزتهم . لقد أسس الفلاسفة الألمان رؤية رومانسية للعالم والأشياء وكرسوا رؤى حول الشرق وفنونه وعالمه الروحى ظهرت لاحقا فى صور «إيفونغرافية» رومانسية فى الأدب والفن معا» [٤].

إن أولى المحاولات لتفسير الصور الفنية الشرقية وشرحها على أساس من بنى

الفكر الجمالى والدينى للحضارات الشرقية (الفارسية ، الهندية ، الفرعونية ، الإسلامية) بدأه هردر فى كتابه «حول علم الجمال الشرقى ١٧٦٩ ـ ١٧٧٤» وبصفته رائدا لعلم التاريخ الحديث فقد حاول رصد الملامح التاريخية للفن الفارسى فى كتابه (رسالة من برسيبوليس عام ١٧٧٢) .

كما أنه وضع فى هذا الكتاب أسس الدراسة المقارنة للشكل الفنى والفكرة المنطلقة من المفاهيم الدينية والدنيوية «للزند أفستا» . أى محاولة ربط دلالات الصورة فى النحت البارز على جدران القصور الفارسية وأنماط الفكر الجمالى والأخلاقى السائد آنذاك (صورة الملك الفارسى ـ البطل الرئيسى فى النحت الجدارى تعادل فى دلالاتها صورة الإله أرموزدا على الأرض ـ مما يعنى تكريس مفهوم «الملك» ظل الله على الأرض ، بما تعنيه من سلطة مطلقة واستبدادية) . وسنرى لاحقا كيف كرس ديلاكروا هذه الصورة للحاكم الشرقى في لوحته الشهيرة «موت ساردنابال» . لقد بدأ هردر منهج المقارنة الحضارى استنادا إلى الصور الفنية المميزة لحضارات الشرق بمختلف مراحلها وحضارات الغرب (اليونانية والرومانية والهلينية بشكل رئيسى) معتبرا أن النموذج الفنى اليونانى هو المقياس الأرقى فى معادلة التباين بين العقلانى والروحانى ، إنطلاقاً من كون الشرق موئل الحضارات القديمة والديانات الإلهية أى مصدر الصور والرموز الفنية العفوية والبدائية "Primnitifs" . فهو فى رأيه «عالم الروح» بينما تشكل الثقافة اليونانية ثقافة العقل والمنطق . وقد اعتبر هردر أن بدائية الفن انطلقت من الشرق وتطورت فى سياق تصاعدى تتوج بالفن اليونانى ، واستيعاب العالم يتم من الروح إلى المادة أى من الفكرة إلى الصورة . كما كرس هردر نموذج «الشرق» بوصفه النموذج الروحانى وكون الحضارات الشرقية تمثل حالة «نقاء» . أو «تماسك الروح» وهى فى مسار تطور الحضارة الإنسانية تلعب دور «روح العالم» و«حدسه» وهى مصدر الشاعرية الرفيعة ، والغرابة والإبداع . فالشاعريه مرادفة للشرق و«الجزء الجيد من الشعر الألمانى هو ذو طابع نصف شرقى : نموذجه طبيعة الشرق الساحرة ، وذوق وأخلاق الشعوب الشرقية وغرابة بيئتها»[٥] والشرق فى رأيه رمز لوحدة العالم رغم تعددية الديانات (الإلهية وتعاليم المانوية والزرادشية

والكونفوشيوسية) والصور والرموز الفنية ، وهو مصدر الشمولية الإنسانية ، لتداخل الفن بالدين .

إن هردر أول من طرح فكرة التماثل فى الرموز الفنية بين الفن المسيحى القوطى فى العمارة والفن العربى الإسلامى . فقد أيقظ بذلك الحماس فى أوساط المثقفين الألمان حول فك رموز المظاهر الغيبية للديانات الشرقية إذ دخلت معظم أديان الشرق وتعاليمه حيز الإهتمام الفلسفى والجمالى للرومانسيين الألمان فى مجاورة الدين المسيحى . ولم تعد الفكرة المسيحية مقياس الروحانية كما كان سائدا فى فكر دانتى إبان النهضة والمراحل اللاحقة بعده . لقد دخل الشرق معادلة «الروح» قياسا على أوروبا (متمثلة بالثقافة اليونانية) بينما تمثلت أوروبا العقل المركز والمنطق الذى تقاس به كل الحضارات وتُقَيَّمُ بناء على قربها أو بعدها عن هذا المركز ، ويكون المفكرون الألمان قد أدخلوا الشرق مرة أخرى فى مقاييسهم المركزية ـ الأوروبية وعاينوه ليس بما يحرك بناه وقوانينه الداخلية وحسب وإنما بمقايسة هذه البنى والقوانين بما انتجوه لكى تبقى العلاقة علاقة مقايسة وتبعية لا تخرج عن فلك قوانينهم وطرائقهم ونظمهم . بينما طرح ف . شليغل فى كتابه «حول لغة الهند وحكمتها» فكرة تناسق الروحانية والحواسية ، الأرضى والسماوى، الشاعرية والفلسفة كميزة للفن الشرقى . معتبرا أن أرض الشرق «مصدر كل اللغات ، والأفكار ، وتاريخ البشرية» (٦) مقدما حضارة الهند بوصفها نموذجا لأوروبا . داعيا إلى توحيد قوى الشرق «الروحانية» والغرب المادية من أجل بناء أساس لأوروبا جديدة ، ففى أعماله المتأخرة «الفلسفة الترانسندانتالية» (١٨٠٠ ـ ١٨٠١) وفى سلسلة محاضراته فى التاريخ العام (١٨٠٥ ـ ١٨٠٦) استقى شليغل مصادر مفهوم «الأنا الكونية» و«الأنا اللا متناهية» و«الوحدة» اللا متناهية و«الحنين للأمان والهدوء الروحى» من تعاليم مانوا والزندافستا والبهادافيتا . حتى مفهوم «النار» الذى يشكل رمزا لحيوية الروح الرومانسية هو بتأثير مفهوم «النار» المأخوذ من الزندافستا . بالإضافة إلى عبادة عناصر الطبيعة الوثنية وتأليه الطبيعة وجعلها مركزا فى عملية الإبداع والإلهام لدى الرومانيين لقد رفع ف. شليغل شعار «البحث عن الرومانية الرائعة فى

الشرق»[٧] وطور أفكاره فيما بعد أخوه أ. شليغل فى «بحثه عن ضرورة خلق ثقافة كونية توحد الإنسانية جمعاء»[٨] والدعوة إلى ثقافة «كوسموبوليتية» تتم عبر توحيد الثقافة الأوروبية والحضارات الشرقية القديمة والمتوسطة فى الفن والفلسفة والدين وعلم الجمال والأخلاق .

وفى كتاب شلينغ «فلسفة الفن» يرى الفيلسوف الرومانسى الألمانى أن خلاص أوروبا من أزمة الروح الزاحفة يتم عبر انقاذ الفن باحياء الأساطير ، التى بدونها لا يمكن أن يكون فنا أو فلسفة أو دينا : ولإحياء الثقافة الأوروبية لا بد من العودة الى ينابيع «الطفولة الإنسانية» الى «الاسطورة» . وشيلنغ لم يتوقف عند شكل الاسطورة القديمة أو مضمونها بل أكد روحها التى تعكس عفوية العلاقة بالعالم حيث «الإله هو العلة الدائمة والمادة الأولية لكل فن» [١٠] . لقد ركز إعلام الفكر الألمانى على ضرورة استسقاء الثقافات الشرقية لتفوق الشرق بروحانيته مقارنة مع المادية والعقلانية السائدة فى ميكانيزم الثقافة الفنية اليونانية التى كانت سببا مباشرا فى خلل العلاقة بين الإنسان والمجتمع ، والله . وان بقيت الثقافة اليونانية بالنسبة لهردر بصفتها الأرقى وهى المقياس ، فإن الرومانسيين الألمان قد دعوا إلى الإقلاع «عن المبادئ الكلاسية اليونانية الجافة» وان يستبدل بها الروحانية المسيحية والشرقية عامة بحيث تشكل أساسا «للمثيولوجيا» الرومانسية البديلة لعصر النهضة والتنوير ، والكلاسيكية الجديدة .

إن المعالم الرومانسية الألمانية فى رؤيتها للإستشراق الرومانسي تعكس إتجاه الفكر الرومانسى الألمانى الذى تميز فى تحويل «الفلسفة إلى فن ـ والفن إلى فلسفة»[١١] ساعية لفرض إدراك جمالى خالص للعالم . . وبنائه وفق مبادئ فنية . فلسفية بحته . لذا حمل الإستشراق الألمانى الرومانسى طابع النظرية الفلسفية خلافا لغيره من المدارس الأوروبية الباقية . هذا وتجدر الإشارة الى دور ف . شليغل فى تغلغل الإستشراق الفنى (خاصة الفن الهندى وفك رموز اللغة السنسكرتيتية) إلى مدرسة دى ساسى الفرنسية وتعاونه مع شيزى أحد تلامذة دى ساسى ، وعلاقته بمدام دى ستايل التى ساهمت إلى حد كبير فى إنتشار أفكاره

فى الوسط الثقافى الفرنسى [١٢] . فى ذاك الوقت كان الأدب الفرنسى قد شهد انفتاحا واسعا على الأدب والفن الإنكليزيين (سنعود إليه لاحقا) وبخاصة ما يتعلق بالنزوع نحو وصف طبيعة الشرقيين وأخلاقهم . ونخص بالذكر قصائد «لولا روك» للشاعر مورو «ثورة الإسلام» للشاعر شيلي و«اللحن الهندى» و«تقليد الشعر العربى» ، وقصيدة الشاعر كيتس «إليه» والشاعر كوليروج «قبلة خان» التى عكست أيام ذاك ميل الأدب الإنكليزي إلى الآداب الأجنبية كدلالة على الحنين الرومانسى إلى غرائب الأشياء وإلى نقل «الصبغة المحلية» المميزة لها . وقد قيد «لشاتوبريان» مؤسس الرومانسية الفرنسية فى الأدب أن يلعب دور الوسيط الثقافى بين انكلترا وفرنسا إبان مرحلة القطيعة (من المعروف ان شاتوبريان كان مناهضا للثورة وقد غادر فرنسا بعد الثورة وعاش فى انكلترا وبقى معارضا لها) .
ففى أعماله المبكرة «حول تجربة الأدب الإنكليزى والنظر فى روح البشر والأزمان والثورات» [١٣] عام «١٧٩٥» أوجز شاتوبريان نظريته فى الإبداع رابطا الأدب بالطبيعة والإنسان بالدين والفن بالتاريخ . ويرى أن الإبداع يقوم على عناصر أساسية تتمثل فى الإنسان والطبيعة والدين ، وهذه العناصر الثلاثة ارتبطت لديه إلى حد كبير بفكرة الشرق فكتب يقول : «بغض النظر عن عدم تكلل الحملات الصليبية بنجاح، إلا أن الشرق بقى ولأمد طويل فى عيون الشعوب ، أرض الديانات والمجد : والكل يطمح لتكحيل عينيه بشمسه الرائعة ، ونخيله وصحاريه ، حيث يرتاح الكفرة تحت ظلال الزيتون التى زرعها بلدوين ، وهضاب عسقلون التى تحفظ معالم وآثار غوتفريد البيونى ، وتانكريد ، وفيليب اوغسطس وريتشارد قلب الأسد ، والقديس لويس» [١٤] . هذا وقد ضمن كتابه ، الأسس الأولى لنظرية اللون فى المنظر الطبيعي رابطاً التدرجات فى المقامات اللونية بتغيير حركة الشمس وسط النهار وبعلاقة الضوء باللون وتغييراته وتموجاته فى المنظر الطبيعى التى عمل بأصولها الرومانسيون الإنكليز رواد فن المنظر الطبيعي (كونستابل لاورنس ، تيرنر ، فيلدنغ وغيرهم) الذين استقى منهم ديلاكروا أسس نظريته اللونية لاحقا) . وفى كتابه «عبقري المسيحية» رمم شاتوبريان النسق القوطى المسيحى وأعاد الاعتبار للمجد المسيحى الغابر المتمثل

فى الحملات الصليبية فكتب يقول فى كتابه «عبقرية المسيحية» «إن التاريخ المعاصر يحمل فى طياته ملحمتين شعريتين يجدر استلهامهما هما: الحملات الصليبية ، وافتتاح العوالم الجديدة» (١٥) . رابطاً الإبداع بالعودة إلى «الشاعرية التاريخية» أى إلى التاريخ الذهبى المسيحي المتوسط والإقلاع عن التقاليد الفنية القديمة الكلاسيكية» بشق طريق جديد» (١٦) عبر الشرق مهبط الوحى والإلهام، وبالدعوة المبطنة إلى حروب صليبية جديدة لفتح الشرق . وقد شكلت رحلة شاتوبريان إلى الشرق عام ١٨٠٦ ـ ١٨٠٨ نقطة البدء فى إفتتاح الطريق إلى الشرق أمام الرومانسيين الفرنسيين ، حيث نشرت رحلته هذه عام ١٨١١ متضمنة وصفا للآثار والطبيعة والإنسان والرحلات التى قام بها الرحالة منذ أقدم العصور مؤكدا ضرورة زيارة الشرق كأحد مصادر الوحى والإلهام الدينى والفنى فى هذه المرحلة ظهرت ترجمة «الكوميديا الإلهية» إلى الفرنسية عام ١٨١٣ كما ظهر العديد من كتب تاريخ القرون الوسطى والحملات الصليبية وفى سياق تطور وإزدهار علم التاريخ فى فرنسا آنذاك نخص بالذكر (لا كريتيل ، سيزموندى ، لوتيه ، وميشو) (١٨) فهم أوائل المؤرخين الذين حاولوإعطاء صورة حية لماضى بلادهم . كما شهدت هذه المرحلة تطور «علم المصريات» ونشاط البعثات العلمية والأثرية المستمرة إلى الشرق . وخصوصا بعد إتفاقية التعاون التى وقعها محمد علي باشا مع فرنسا بشأن التعاون فيما بينهما ، ففتحت الطريق مجددا أمام الفرنسيين لزيارة الشرق ، الذى سرعان ما اتضح لهم أنه مهد المسيحية وأسبانيا الإسلامية وأغانى التروبادور وأعمال رولاند البطولية ، والجانب الاسطورى من الحملات الصليبية . إن تطور علم التاريخ الآنف الذكر قاد المؤرخين الفرنسيين إلى التوغل فى أعماق القرون . ولم تعرف ألمانيا ولا إنجلترا هذا الإهتمام والميل إلى التاريخ الذي عرفه الرومانسيون الفرنسيون ، نظراً لارتباط مصالح فرنسا بالشرق، وشهدت فرنسا فى عصر الإصلاحات إنتشاراً واسعا لأشعار غوته واشعار بايرون الرومانسية والذين يشكل الإستشراق بالنسبة لهما جزءا لا يتجزأ من نظريتهما فى الأدب . واعترف الرومانسيون أنفسهم بذلك ، بقولهم «كانت تزحف علينا من الشرق الذى لم يصبح بعد المكان المشترك فى الأدب قصائد بايرون

«القرصان» ، لورا» ، «الكافر» «مانفريد» «دون جوان» «بيللر» ، وكم بدا لنا هذا جديدا ونضرا لشدة تألق تلك الألوان الشرقية الزاهية ، وعمق سحرها ، وحلو مذاقها»[١٩] . لقد لقى شعر بايرون رواجا فى فرنسا لقربه من الروح الفرنسية الثورية ولتمرده على النزعة المحافظة الانكليزية ، ولتغلب عبادة الطبيعة على اشعاره ، ولاعجابه أيضاً بنابليون . ففي عهد الإصلاحات لم يكن فى فرنسا آنذاك شاعر كبير معترف به . إذ كان شاتوبريان مشغولا بالسياسة ومنصرفاً عن الإبداع، بينما لم تظهر بعد جماعة الفنانين والأدباء المرموقين أمثال لامارتين ، ودى فنينى، وميريمية، وهيجو، لذا تركز الانتباه فى عهد الإصلاحات على بايرون وغوته بشكل أساسى حيث الهمت أعمالهم العديد من الفنانين التشكيليين . فقد كتب ش. نوديية فى مقدمته لترجمة قصائد بايرون يقول آنذاك: «إن دوره عظيم في التلاحم الثوري للأمم المختلفة وفى التقارب بين الآداب العالمية لأنه كتب عن حياة جميع العصور والشعوب»[٢٠] . وإذا كان الرومانسيون الألمان قد «قدموا النظرية الرومانسية للفرنسيين[٢١]» حيث حاول الفرنسيون آنذاك ـ على حد تعبير غوته ـ «أداء الدور الذى لعبه الرومانسيون الألمان فى سبعينيات القرن الثامن عشر»[٢٢] . فان أ ثر الفنانين الرومانسيين الإنجليز قد اتسم بأهمية كبيرة بالنسبة إلى الفن التشكيلى . فضلا عن أثر الأدب فقد تميزت هذه المرحلة بالإنفتاح على انكلترا فى الوقت الذى كان فيه فن التصوير الإنكليزي قد حقق ثورة فنية هائلة على صعيد تطور اللون وتنوع أشكال التعبير خصوصا فى فن المنظر الطبيعي . كما اتسم بأهمية بالغة قدوم عدد من الرسامين الإنجليز إلى فرنسا : حيث جاء بوننغتون فى عام ١٨١٦ إلى باريس والإخوان فيلدنيغ «اللذان ربطتهما ، أواصر صداقة مع جيريكو وديلاكروا . وغيرهما . وبفضل ذلك استطاع الفنانون الفرنسيون الإطلاع على شتى منجزات فن التصوير الإنجليزى . مثل التقنية الجديدة فى التصوير بالألوان المائية ، ونظرية التدرجات اللونية . وإتسمت بدلالة بالغة فى هذا لوحات كونستابل التمهيدية المأخوذة عن الطبيعة التى تتميز بالمهارة فى تصوير السماء المتغيرة ، وتأثيرها على التناغم اللونى العام ، والسعى إلى تصوير أوضاع الطبيعة المتغيرة بواسطة الألوان ، كما استعار التصوير الزيتى

الفرنسي من الانجليز ـ علاوة على الاكتشافات اللونية والموقف الرومانسى من الطبيعة ، الحيوية والصدق والعفوية بنقل الوضع الإنفعالى للطبيعة أى كل ما كان يعبر عن الحالة الرومانسية للروح»(٢٣) .

إذا على اعتاب مرحلة جديدة من تاريخ المدرسة الفنية الفرنسية أى بعد سقوط الإمبراطورية الأولى ورحيل بونابرت عن سدة الحكم وبعد أن بدأت معالم أزمة فنية جديدة تمثلت فى أزمة مدرسة دافيد الكلاسيكية الجديدة بوجه خاص بعد رحيل دافيد من فرنسا عام ١٨١٤ الى بلجيكا ـ وكان لا بد من مخرج لاسيما وأن «الأدب قد غدا فى تلك الفترة تافها وعديم اللون ، ولم تكن حال فن التصوير بأفضل منه فقد عرض آخر تلامذة دافيد لوحات ضئيلة القيمة ، رسمت بموجب المعايير اليونانية والرومانية القديمة . واعتبرها الكلاسيكيون من آيات الفن ، لكنهم كانوا يتثاءلون رغم ارادتهم أمامها . مغطين افواههم براحات أيديهم» (٢٤)كتب تيوفيل غوتييه مؤرخا هذه الحقبة من تاريخ فرنسا :

فمن ناحية استنفد النسق الكلاسيكى السائد امكانياته الإبداعية وأخذ يكرر نفسه مبتعدا عن التطلعات الروحية للفرد والمجتمع . ومن ناحية أخرى انفتحت أبواب فرنسا على أوروبا وثقافاتها والشرق وعوالمه . وكيفيا اتجه الفنان الفرنسى نراه وجها لوجه مع ينابيع إبداعيه خاصة ومتميزة تحرك الروح وتمتع العين وما نقصده الأدب الرومانسي الألمانى والأدب والفن الإنكليزي وتطور علم الآثار وعلم التاريخ والأدب المقارن . وما تغص به متاحف باريس من آيات الفن العالمى التى نهبتها جيوش بونابرت من إيطاليا عام ١٧٩٦ ومن أسبانيا ومن الشرق وقد أصبح «اللوفر فى ذلك الحين متحف المتاحف فى أوروبا (٢٥)» . وقبيل الدخول فى صراع مع المدرسة الكلاسيكية الجديدة اطلع الفنانون الشباب الفرنسين على جميع مدارس التصوير قديمها وحديثها . وصار الجيل الجديد من الفنانين يستنسخ فى المتاحف اللوحات الشهيرة لفنانى البندقية وفلاندريا وهولندا وفنانى عصر الباروك والروكوكو الفرنسين (بعد أن تم تأميم التحف واللوحات الفنية التى كانت فى حوزة النبلاء والقصور الملكية وباتت ملك الدولة) إذ تهيأت تربة خصبة لإبداع جيريكو وديلاكروا وبونئغتون وأري شيفر، وشامارتان وقرنيه

وبولونجية أى الجيل الأول من الرومانسيين على صعيد التقنية الأسلوبية واللونية . فتفتحت أمامهم كل السبل لشق منحى إبداعي جديد قادر على التعبير عن روح العصر وعن هموم الفئة الإجتماعية الثالثة التى تشكلت عهد ذاك والتى لم يكن بوسعها إدراك العديد من الأفكار والرموز المميزة للنزعة الكلاسيكية الجديدة وما تتسم به من مجازية فى اسسها «الميثولوجية اليونانية والرومانية» التى تتطلب تربية ومعرفة بالميثولوجيا القديمة والتى كانت حكرا على الارستقراطية فى العهد الملكى . لذلك فإن هذا الواقع الإجتماعى ساهم فى انتصار تيار الفنان غرو فى كسره التقاليد الكلاسيكية الدافيدية من حيث المضمون ونزوله إلى الواقع ، والإرتقاء بهذا الواقع إلى التأريخ ، قد فرض نفسه ومتطلباته وذوقه لأنه شكل أغلبية جمهور الصالونات الفنية . فالثورة الفنية المتمثلة فى غلبة اللون على الخط ، والواقع الحى على التقاليد الجامدة ، التى حققها غرو قد ساهمت فى وضع حجر الأساس للرومانسيين الرواد من جيل عهد الإصلاحات . وفيما يتعلق بالمضمون فإن التناقض فى شخصية الفنان وطموحاته قد انتقل إلى الفنانين الرومانسيين بعد إقصاء بوبنابرت عن الحكم على الرغم من كل ما أنزله بونابرت فى الحركة الفنية من قولبة «وأدلجة» وقيود سياسية وعسكرية لم تخدم أفكار الثورة بقدر ما خدمت سلطويته وشخصيته ، فإن بونابرت بعد رحيله من الحكم بقى فى عيون الفنانين الفرنسيين الرومانسين الشباب رمزا للبطولة والمجد والعنفوان . هذه المفارقة التى تسترعى الانتباه قد أشار اليها الفيلسوف الألمانى أ. شفيتسر فى كتابه «الثقافة والأخلاق» قائلا: «نحن أبناء الرومانسية إلى حد كبير وأكثر مما نظن . وتبدو لنا حجج الرومانسية ضد نزعة التنوير ذات أهمية حيوية بالنسبة لجميع العصور ، وتبدو كمذهب يقابل العقيدة التى تسعى إلى تكريس الذات المنطقي البحت . ونحن نرى فى هذه العقيدة مسبقا انتصارا للنزعة الذهنية المملة والأفكار التافهة حول المنفعة ، والتفاؤل السطحى ونحن نعتقد أن هذا يقضى على روح العبقرية والإبداع الحى فى الإنسان (٢٦)» . اذ الشروع نحو إبداع حيوى يستلهم روح العصر وهموم العصر ضد القوالب المثالية التى نادى بها أعلام التنوير والتى كرسها دافيد واثبتت فشلها بعد فشل التقاليد الديمقراطية التى نادت بها الثورة

وما حل من مآسٍ وهزائم بالشعب الفرنسى والأوروبى بعد الثورة وإبان حكم بونابرت خلق إزدواجية إن لم يكن تخلخلا فى شخصية الفنان الفرنسى وإحساساً بالعجز عن إمكانية المشاركة فى تطبيق المثل الإنسانية التى نادى بها المتنورون . وإن كان بونابرت قد كرس علاقة جديدة بين الفنان والمؤسسات الفنية (أى أكاديمية الفنون) تختلف من حيث الأيديولوجية عن النظم السياسية السابقة غير أنه قرب الفنانين وإبداعهم من الشعب عن طريق المتاحف والمعارض والجوائز ، ولما عاد النظام الملكى من جديد ورحل دافيد بقى غرو وجيروديه وجيرار وكارل فرنية وغيرهم ضمن الأطر الكلاسيكية التى بات من شأنها أن تمجد العائلة المالكة من خلال الميثولوجيا القديمة . لذلك ارتبطوا من جديد بعلاقة تبعية مع الأكاديمية وباتوا يمثلون التيار التقليدي التكرارى الجاف قياسا على طموحات الجيل الناهض من الفنانين الفرنسيين الذين انفتحوا على ما يدور فى انكلترا وألمانيا من تيارات متمردة على الواقع ، إما بالعودة إلى الذات أى الروح الإنسانية وخباياها (الأدب الرومانسى) وإما باللجوء إلى الدين كجماعة «الرافائيليين» أو «النازاريين» .

الموتيف الشرقى ما بين الأعوام ١٨١٥ ـ ١٨٢٤ . أ. فورбان . وهوراس فرنيه ، وتيودوز جيريكو .

على أعتاب مرحلة جديدة من حياة الفنانين الفرنسين فى بداية القرن التاسع عشر ، وقبيل إحتدام الصراع بين رواد الرومانسية وإعلام المدرسة الكلاسية الجديدة . مرّ الفن الفرنسى فى فترة اتسمت بالركود الإبداعى وبمرحلة البحث عن الذات ، وعن مخرج نحو آفاق جديدة . وقد سجلت هذه المرحلة من عام ١٨١٥ وحتى صالون عام ١٨٢٤ ارهاصات فى الإستشراق الرومانسى لفن التصوير تمثلت فى أعمال كل من جيل أوغست روبير وأ. فورбان . وهـ. فرنية . وتيودور جريكو رائد الرومانسية الفرنسية الذي لم يحالفه القدر لكي يتابع ما بدأه حيث توفى فى عام ١٨٢٤ فى قمة عطائه الإبداعى . بينما قيض لديلاكروا الشاب منذ صالون عام ١٨٢٤ أن يخوض «المعركة الرومانسية» بمفرده مكملا رسالة جريكو فى التمرد على السائد المتسم بالجمود، معلنا ثورة فى الشكل وفى المضمون .

وتأريخ الاستشراق الرومانسى من المفترض أن نبدأ به منذ صالون عام ١٨٢٤ نظرا لظهور أولى لوحات ديلاكروا المستوحاة من الشرق والتى تضمنت الثورة على المدرسة الكلاسيكية وفتحت الباب واسعا «لمعركة رومانسية» خاضها مجمل الرومانسيين الفرنسيين فى الأدب والفن طيلة العشرينيات . وبما أن منهج البحث الذى يحكم بنية هذه الدراسة يقوم على أسس الطرائقية التاريخية . وسعيا فى رصد المنظومة الايقونغرافية للإستشراق الرومانسى، لا بد لنا قبل البدء بالحلقة الرئيسية للإستشراق الرومانسي فى فن التصوير المبكر أى ابداع ديلاكروا (الشخصية الرائدة والمؤسسة) أن نلقى نظرة على المرحلة الأولى من عهد الإصلاحات أى منذ عام ١٨١٥ حتى ١٨٢٤ عبر أعمال بعض الفنانين ذات الموضوعات الشرقية والتى عرضت فى الصالونات الرسمية طيلة هذه الفترة .

فى صالون عام ١٨١٩ شاهد الجمهور الفرنسى لوحات . ف . فوربان الذى كان قد زار مصر وسورية وفلسطين ولبنان فى مهمة رسمية لشراء التحف الفنية الشرقية من أجل عرضها فى المتاحف الفرنسية (حمل فوربان فى رحلته هذه كتابين : الأول كتاب فيفان دينون «رحلة الى مصر . . . » والثانى كتاب شاتوبريان «من باريس إلى القدس») . وترك كتاباً مزداناً بصور الأماكن التى زارها فى الشرق والخرائط الجغرافية والطوبوغرافية ، ويلاحظ أن فوربان كان يبحث عن شرق فيفان دينون فى مصر ، وشرق شاتوبريان فى فلسطين . وما سجل من انطباعات وآراء وخواطر حول هذه المناطق وطبيعتها وآثارها واخلاق شعوبها وعاداتهم كانت صدى واضحا لما ورد في كتب دينون وشاتوبريان. واقتصرت على عدد كبير من اللوحات التمهيدية والرسوم التخطيطية والمائيات التى قدمت مادة حية وغنية عن عالم الشرق للفنانين الفرنسيين من تلك الحقبة . وأكثر أعماله الإستشراقية التى أثارت إهتمام الجمهور آنذاك لوحة «بورترية شخصية للفنان بزي المماليك أمام منظر طبيعي في الصعيد ، ١٨١٨ ، باريس ، مجموعة خاصة «شكلت هذه اللوحة الصورة الأولى لفكرة شاتوبريان الإستشراقي . حيث حاول الفنان فوربان أن يحقق دعوة شاتوبران إلى ابتكار ثورة إبداعية على التقاليد الكلاسيكية سواء فى سيطرة اللون ، وإدخال المنظر الطبيعي ، والعمارة التاريخية

(الاطلال) ، وحتى فى العلاقة «بالأنا» الشخصية ، الذات الرومانسية والتأكيد على خصوصيتها ، وأهميتها ، وإنسيابها مع الطبيعة وذلك من خلال الموتيف الشرقي . أي ثنائية الذات الرومانسية الغربية وعالم الشرق مهد الوحي والإلهام .
فبدا الفنان في هذه اللوحة بصورة فارس شرقي. ممتطياً صهوة جواده ، باللباس الشرقي (التركي ـ المصري) وعلى رأسه الطربوش . بينما تبدو من خلفه أطلال معبد الأقصر الشهير ، وتشمخ في القسم الأيمن من اللوحة الأعمدة المصرية القديمة المزدانة بالمنحوتات والنقوش الفرعونية ، ويحمل هذا البورترية في ذاته محاولة رومانسية لرؤية الذات (في فن البورترية) ولرؤية الشرق كعالم له قوانينه ومعاييره الجمالية والروحية. ومن حيث الشكل حاول فوربان أن يمنح فضاء اللوحة مناخا لونيا شرقيا . فاستعمل مبدأ التناقض اللونى فى الجزء الأمامى أي في صورته الشخصية (تجاور اللون الأحمر فى الملابس واللون الأزرق القاتم للجواد) بينما منح الجزء الخلفى "Fond" أي المنظر الطبيعي غلالة شفافة من اختلاط الألوان الصفراء والفضية طامحا بذلك إلى نقل لون الصحراء المصرية ، وما يتحقق من تفاعل بين لون الرمل الملتهب بحرارة الشمس ، وبما أن فوربان ابن المدرسة الأكاديمية الكلاسيكية (عمل مع دافيد فترة ومع دينون فترة أخرى) فان مهارته اللونية لم تتعد حدود المحاولة . إذ بقى أسير الرؤية الكلاسيكية لسيطرة الخطوط على الجزء الأول من اللوحة (أى صورته الشخصية) بينما أدخل اللون الأحمر الصارخ (تمثلا بانطوان غرو) ضمن مساحة الخطوط . ولتغطية عجزه فى تصوير حالة الطبيعة بتضافر عناصر الهواء ، والشمس ، والأفق ، والعمارة .
(وفق المبدأ الرومانسي للمنظر الطبيعي الذي عمل كونستابل وتيرنر ونادى به شاتوبريان فى فرنسا) وما ينتج عنها من تدرجات في النغم اللوني المميز لمناخ الشرق لجأ فوربان إلى تشكيل غلالة شفافة تشبه الحالة الضبابية التى تميز المنظر الطبيعي في بلاد الشمال (وخاصة في المنظر الرومانسي الإنكليزي). فضلا عن عدم واقعية هذا المناخ اللوني الذي تظل من خلفه الطبيعة والعمارة الشرقية وكأنها سراب ، لاختفاء الحدود والخطوط الحادة كتلك التى ميزت الجزء الأمامى أى تفاصيل صورته الشخصية على الحصان . فبدت هذه اللوحة عبارة عن «مونتاج»

بدائى أو محاولة توليف بين الأنا الغربية (الفنان الرومانسي الفرنسي) وعالم الشرق بأزيائه وطبيعته ، وعمارته ، ومناخه . وبدل أن يذوب الرومانسي كذات فى الطبيعة ، أو يترك للطبيعة أن تعبر عن حالته الداخلية : روحه ، شخصيته . تبدى فى مضمون اللوحة حالة اصطدامية لمفهومين : الشرق (الابدى ، الروحانى المتمثل فى العمارة المصرية القديمة) والغرب «الفنان فوربان الطامح للاستعراضية ، والأبهة ، والخلود المظهري) . هذه الحالة التناقضية نشأت من تجاور عالمين ، غريبين عن بعضهما البعض ، الغرب والشرق القديم والمعاصر . إن الأسس التكوينية لمهارة فوربان والتى هي أكاديمية «سواء من حيث التقنية والرؤية الرومانسية كما يجب أن تقوم عليه . فالبورترية كفن وفقا للمفهوم الرومانسي هو حالة تعبير عن العالم الداخلى من خلال الصورة الإنسانية . بينما فوربان فى لوحته الشخصية هذه ، ركز على تفاصيل العالم الخارجي (الأزياء ، الجواد، العمارة) ووضع جل همه في تصوير مظاهر الشرق : رموزه وليس دلالالته. دون أن يستعمل الوجه (مرآة العالم الداخلي) كأداة تعبير في فن البورترية وهو بذلك أقرب إلى فناني القرون السابقة : الباروك ، والروكوكو وفن الامبراطورية وهنا يبدو متأثراً إلى حد كبير بنمط البورترية الذي كرسه غرو نقلا عن فن المنمنمات الإسلامية حيث كان يصور الشخص ممتطيا جواده رمزا للقوة ، والعظمة ، والأبهة ، والحيوية (على سبيل المثال بورترية الأمير يوسويوف ١٨١٠ بريشة انطوان غرو) . من الناحية الإستشراقية لم يلج فوربان عالم الشرق من داخل بناه الجمالية والروحية ، فاقتصرت رؤيته للشرق على الصورية ، والمظهرية ، والإستعراضية . كما بقيت صورة الشرق «ديكوراتيه» أو تزيينية وفي حالة تنافر واضح مع نمط رؤيته لذاته وللشرق ، نتيجة الهوة بين الجزء الأمامي أي صورة الفنان الشخصية والجزء الخلفي : عالم الشرق ، ضمن علاقة تقنية بالتصنع وخالية من العفوية .

أنجز فوربان إبان رحلته عدة لوحات زيتية ومائية مفعمة بتلاعب الألوان والظلال ، وفي عام ١٨١٧ رسم مائية (أكواريل) بعنوان «عرب فوق خرائب عسقلان» (هذه اللوحة كانت بلا ريب تعتمد على تصوير الطبيعة التى وصفها

شاتوبريان في كتابه «رحلة من باريس إلى القدس») وهو هنا ينظر إلى طبيعة فلسطين بعين كاتبه الأثير ويسجل باللون والخط ما سجله شاتوبريان قبله بالقلم في رحلته عام ١٨٠٦ . حيث يعتبر «البطل» الحقيقى في هذه اللوحة بقايا المعبد في مدينة عسقلان الفلسطينية وليس الإنسان . وحاول الفنان ـ بألوان شفافة خفيفة ، أنعشت بعدة لمسات من الألوان الدافئة (الأحمر خاصة) فى ملابس العرب الجالسين تحت ظلال المعبد ـ أن «يعيد» حرفيا كل ما يراه ، محاولا التركيز على اللون والتخلص من الخطوط الحادة ، وقد برز تواصل الإنسان بالطبيعة والعمارة الموجودة على أرضها ، وهنا تظهر ملاحظة هامة بالمقارنة مع لوحته الأولى «البورترية الشخصية» وهي أن الفنان أبرز نفسه في حجم أكبر بكثير من نسبة حجم الإنسان إلى حجم المعابد المصرية القديمة ، مقللا من قيمة «الآخر» ، مؤكدا قيمته الذاتية . بينما في لوحة عرب فوق خرائب عسقلان «تبدو الصورة معكوسة تماما حيث يبدو حجم العمارة (التي هي صليبية أساسا) أكبر بكثير من حجم الإنسان ابن الأرض . كما أن الطبيعة ذاتها اتخذت معاني مختلفة في كلا اللوحتين . ففي الحالة الأولى يبدو وكأن الفنان الممتطى صهوة جواده من حيث اللون ، والوضع ، وأسلوب تركيبة اللوحة فى علاقة غامضة مع المنظر الطبيعي الخلفى . أما فى الحالة الثنائية فليست هناك علاقة انفصام أو مواجهة بين الإنسان والطبيعة ، والإنسان والعمارة ، فيبدو الإنسجام واضحا بين أزيائهم وعمارتهم والتصاقهم بوضع خاص وكأنهم نابتون منها ومنزرعون فيها .

كما أن وحدة الألوان ولعبة الضوء والظل ، تؤكد وضوح الهارمونية بين كل أجزاء عالم الشرق . بينما يقف الضباب حاجزا بين الفنان الغربى والعمارة الشرقية خلفه في اللوحة السابقة . إن فكرة ربط الإنسان بالآثار المعمارية في المنظر الطبيعي موجودة في أعمال جميع الفنانين الإستشراقيين . غير أن تغير طابعها وإبعادها كان يتغير وفقا لطريقة التعبير الفني لهذا الفنان أو ذاك أو لهذه المدرسة أو تلك . وفن العمارة لدى الرومانسيين ينطق بدلالات متعددة منها الجمالية ومنها الأخلاقية ومعها السيكولوجية . وأحيانا كثيرة تدخل العمارة بنية اللوحة الرومانسية بوصفها مسرحا للحدث تنطق حينها بالدلالة على المكان . وغالبا ما

تدخل العمارة المحلية (أي إسلوب العمارة السائد) التاريخية كأطلال المعابد والرسوم الدارسة، والقلاع والمساجد ، والكنائس لترمز إلى البنية الثقافية أو الحضارية التي ينتمي إليها الحدث أو البطل . فمن أفضال فوربان أنه خلق صورة تمايز العمارة الشرقية (الفرعونية ، والإسلامية ، والمسيحية) وفي لوحته «الاستيلاء على قصر الحمراء» ١٨٢٢ ، متحف غران اكس أن بروفانس) التي تمثل مشهد استيلاء غونزال على قصر الحمراء في غرناطة في عهد الريكونكوستا أي تحرير أسبانيا عام ١٤٩٢ .

كان فوربان قد رافق الجنرال جينو في حملته على أسبانيا عام ١٨٠٧ حيث تسنى له التعرف عن كثب على العمارة الإسلامية الأسبانية وقد أنجز بعد هذه الرحلة عدة لوحات حول موضوع تحرير أسبانيا من الإسلام والعرب ففي عهد الإصلاحات وحين أخذ علم التاريخ يفتح عيون الفرنسيين على ماضيهم دخلت أسبانيا حيز إهتمام الفرنسيين ليس فقط بوصفها أحد المراكز التاريخية لثقافة القرون الوسطى وإنما أيضاً للروح الشرقية التي تميز ثقافتها وعمارتها وأدبها وفنونها). غير أن تناول موضوع تحرير أسبانيا من الإسلام يعدّ صدى مباشراً لفكرة نهضة الشعور الديني بعد فشل مبادئ الثورة الفرنسية ولعودة الملكية والكنيسة إلى السلطة . ومن حيث الشكل فإن فوربان قد ركز من جديد على العمارة كمسرح للحدث التاريخي . سائرا بذلك على نهج غرو في لوحته «المصابون بالطاعون في يافا» من حيث تقسيم بناء اللوحة إلى جزئين . يدور الحدث في داخل قصر الحمراء الذي يمثل الطراز المعماري الإسلامي ، في الجزء الأول يتجمع عدد من الشخصيات (كما في لوحة غرو المذكورة) وتتوزع الشخصيات تدريجيا نحو الجهة اليسرى حيث يبدو العرب مطأطئي الرءوس ، دلالة «الإستسلام» و«الخضوع» بينما يقف في الجهة اليمنى أفراد الجيش الذي حرر القصر بإعتزاز بملابسهم ودروعهم اللماعة وعلى رأسهم فونزاك . يدور الحدث في جو مأساوي تسيطر عليه الظلمة بينما يطل القصر في الجزء الخلفي من اللوحة على إيوان يبدو فيه منظر طبيعي خلاب . لقد سيطرت العمارة كعنصر طاغ على تركيبة البناء العضوى العام للوحة ليحمل الدلالة ليس فقط على المكان (أسبانيا)

وإنما لينطق أيضاً بمفهوم «الزمان» القرون الوسطى من خلال نمط الطراز المعماري الشرقي إن ربط الطراز المعماري بالحدث في اللوحة التاريخية لم يخرج عن إطار اللوحة التاريخية الكلاسيكية كعنصر فني ناطق بالدلالة على «المكان» و«الزمان» وبما أن الفهم التاريخي للعمل الفني يتطلب الدقة فى نقل اللون المحلى لكل ما يميز الطبيعة والإنسان والبيئة . هذا الفهم للتاريخي كرسه الرومانسيون في أعمالهم (الشعر التاريخي ، والرواية التاريخية ، واللوحة الزيتية التاريخية) . ففي فن التصوير إنعكست التغيرات التى طرأت على الفهم الرومانسي للتاريخ من حيث ربط الإنسان بنتاجه الروحي . وبإستخدام العناصر الممثلة لثقافته وحضارته في المرحلة التاريخية المحددة . وعملية إزدهار علم التاريخ في بداية القرن التاسع عشر في فرنسا وتبلور الوعي القومي والتاريخي المرتبط لدى الفرنسيين بالقرون الوسطى والحروب الصليبية . فإن الرومانسيين حاولوا في فهمهم للأزمات السياسية والاقتصادية المعاصرة أن يربطوها بحالة الإنتعاش التاريخية التي أصابت أوروبا من جراء نتائج الحروب الصليبية ، أي نقل حلبة الصراع من الساحة الأوروبية (التي كرسها بونابرت فى حروبه الأوروبية) إلى الشرق . ومن هنا نرى أن الذاكرة التاريخية إرتبطت لديهم بالحنين إلى القرون الوسطى ـ العصر الذهبي للمسيحية ، والشرق أرض الخيرات والإلهام . غير أن الرومانسيين تخطوا الفهم السياسي الإقتصادي للعلاقة بالشرق والذي ساد لوحات فناني عصر الإمبراطورية . لقد ربط بعض الرومانسيون بين الفهم الديني في القرون المتوسطة للشرق أي إستعادة مقولة التناقض بين (الإسلام والمسيحية) وبين الطموح للسيطرة الإستعمارية السياسية والإقتصادية والثقافية . إن إحياء الشعور الديني في فرنسا آنذاك أيقظ كل تاريخ العلاقة بالشرق في أذهان المثقفين وإستعاد المؤشر الديني ـ الذي غاب منذ أواسط القرن الثامن عشر نسبيا عن فن التصوير ـ موقعه إلى جانب السياسي . لذلك ظهر في هذه المرحلة العديد من اللوحات التاريخية التي تصور تاريخ القرون الوسطى ، وتؤرخ «المعارك» المعاصرة، و«الحروب» و«انتفاضات» الشعوب مستندة على منطق التداعى التاريخي بين الشرق والغرب . كما أن الرومانسيين في لوحاتهم التاريخية

الإستشراقية حاولوا ربط الواقع المعاصر بالتاريخ . والذي صور «الماضي» التاريخي لاستخلاص عبرة منه في سبيل النهوض بالواقع ، أو الرمز إليه . وهذا الماضى الذي هو جمالي لأنه تاريخي ، ولأنه «بعيد» ، فهو في عداد «الحلم» ، واستحالة التاريخ إلى مسافة زمنية حاول الرومانسيون تخطيها باستحضار صوره وأفكاره ، لطمأنة الروح العطشى إلى تخطى الواقع إما إلى الماضي «التاريخ» وإما إلى المستقبل «الحلم» . وعاش الرومانسيون بين نافذتين مفتوحتين إحداهما على الماضي ، والثانية على المستقبل . فتأرجحت العين الرومانسية بين ثنائيه التاريخ والحلم . وإذا كان فوربان قد ركز في لوحته التاريخية على أمجاد أوروبا الغابرة في الشرق بتطلعه إلى «الوراء» فان هوارس فرنيه الشاب تطلع إلى «الإمام» ممجدا إنتصارات محمد علي باشا الذي غدا حديث فرنسا على مدار ٤٠ عاما ، بداية هـ. فرنية الفنية في حقل الاستشراق من خلال لوحة «مذبحة المماليك ، ١٨١٩»، متحف مدينة نانت . فرنسا ربطت اتجاهه الفنى والإيديولوجي بمجلة السياسة الفرنسية الأكاديمية الرسمية على مدى نصف قرن تقريبا . ففي بدايته الفنية إمتداد لما كرسه فنانو حملة بونابرت على الشرق وعصر الإمبراطورية ، واستجابة للأهداف السياسية الفرنسية فى الشرق ، وتحقيقاً لدعوة شاتوبريان ومدام دي ستايل إلى التخلي عن المثل الأعلى اليوناني ـ الروماني للمدرسة الكلاسيكية ، والإستعاضة بالموضوعات الحية والمؤثرة المستلهمة من الشرق . إن عصر الإصلاحات الذي دخل في معاهدة تعاون وتحالف مع حاكم مصر محمد علي باشا . نقل العلاقة الرسمية بالشرق إلى حالة نوعية مختلفة تماماً عن سابقتها . حيث لأول مرة تدخل صورة قائد شرقي ايقونغرافية اللوحة التاريخية بمجمل معاييرها ودلالاتها ، وقوالبها الشكلية والمضمونية .

فالبناء العضوي العام لتركيبة اللوحة التي تمثل محمد علي باشا جالسا على شرفة قصره في القاهرة أمامه النرجيلة ويحيط به خدمه ـ وحراسه بينما في تلك اللحظة تدور رحى المعركة بين جنوده وأعيان المماليك الذين دعوا إلى وليمة عشاء في قصر القلعة وهناك تم البطش بهم غدرا في ممر القلعة . قسم هوراس فرنيه بناء الحدث إلى جزئين : الجهة اليسرى تمثل محمد علي باشا على شرفة قصره وخلفه

برج القلعة ، بينما في الجهة اليمنى تشاهد صورة المعركة بين جنود محمد علي والمماليك . ومن الناحية التقنية فان بناء اللوحة على النسق المذكور خال من الواقعية والمنطق في فهم الحدث التاريخي وفي عملية تمثيله أو تصويره . فالحدث لم يتم في مكان واحد . أي أن تجاور المعركة ومكان جلوس محمد علي باشا في قصره هو وليد المخيلة التاريخية وهو وليد تصور الحدث وليس تسجيلا له . فضلا عن استحالة تجاور الوسائل التعبيرية التي مثل بها «الحدث» التاريخي . إذ يبدو محمد علي باشا قويا ، هادئا ، متماسكا ، وغير مبال بما يجري عن يساره من قتل وإطلاق نار من البنادق التي فى أيدي الجنود . حيث صوره الفنان متكئا إلى برج القلعة ناظرا إلى الأمام وليس إلى الحدث الذي يدور على مقربة منه ان لم يكن على مرمى بصره . هذا الخطأ التقني في بناء الحدث التاريخي هو وليد عدم المهارة التقنية ، وفقر المخيلة ومباشرة اللغة الفنية إن لم يكن فطرتها التى تسيء لسياق بناء الحدث ولمضمونه . وهذا الخلل في اللغة الفنية لدى هـ. فرنيه ناجم عن عجزه الإبداعي ، وإخفاقه في التوليف بين عناصر «المكان» و«الزمان» التاريخيين اللذين من المستحيل توليفهما (حالة السكون في شخصية محمد علي باشا ، وحالة الحركة ومنظر القتل قرب مجلسه تماما) . لقد حاول فرنيه نهج المسار الذي بدأه غرو في اللوحات التاريخية التي تمثل «المعارك» من حيث تقسيم الحدث إلى جزئين فى بناء اللوحة ، وملء الجزء الخلفي "Fond" بأنماط العمارة المحلية والمناظر الطبيعية (قلعة محمد علي باشا ، النخيل ، مآذن الجوامع ذات الأسلوب المعماري المملوكى المميز) غير أن أدواته التعبيرية لم تستطع أن تكون على مستوى تقني ، وتخيلي كالذي تمتع به فنانو عهد بونابرت . وكل هذا يدل أيضاً على أن الإتجاهات الفنية الإستشراقية في إبداع هذا الفنان سطحية ، وتلفيقية ، ومصطنعة ، بالرغم من أن المواضيع الشرقية ستحتل مكانة هامة فيها بعد في حياته ، غير أنها لا تعكس صورة حقيقية عن الشرق ، وهو يتوق دائما في لوحاته ذات المواضيع التاريخية إلى بلوغ الصدق التاريخي للحدث في التركيز على المظاهر الاثنوغرافية الخارجية ، التي تميز شكل شخصياته وأبطاله الشرقيين دون القدرة على الولوج إلى عالمهم الداخلي والتقاط الحيوية التعبيرية في ملامحهم وطباعهم .

لذلك يركز جهده على الزخرفة والزينة ، والأزياء ، ومظاهر الطبيعة وإستخدام الألوان الزاهية والبهيجة ، وهذه اللوحة لم تحقق بعدا رومانسيا خالصا من حيث الشكل بل شكلت حالة نصفية لا هي رومانسية فى أدواتها التعبيرية والفنية ولا هي كلاسيكية في بنائها النظري والتطبيقي . إن هذه اللوحة هي نقطة البدء لاتجاه رومانسي إستعماري في الإستشراق تزعمه هوراس فرنية في الثلاثينيات من القرن الماضي بوصفه «المؤرخ» الفني لغزوات الجيش الفرنسي في الجزائر ، ومثلت أعمال فوربان وفرنية في هذه الحقبة الإتجاه الرسمي «المؤسسي» لتصوير الشرق ، لارتباطهما بعجلة المؤسسة الرسمية أي أكاديمية الفنون آنذاك . ففي محاولة كليهما لم يسجل على المستوى الإبداعي إضافة جديدة من حيث المهارة الفنية أو الرؤية التعبيرية ، ولم يشكل استشراقهما السياسي «المؤدلج» سواء في اتجاهه إلى التاريخ (القرون الوسطى : العرب وأسبانيا) أو فى اتجاهه إلى الحاضر وإحتمالات المستقبل في العلاقة بالشرق ومن الوجهة الفنية فإن الصورة الاستشراقية التي دارت في فلك المنظومة الايقونغرافية التي كرسها غرو وأقرانه من فناني عصر الامبراطورية ولم تكن على مستوى الرؤية الفنية الشكلية التي حققها غرو ، وإذا كان غرو قد حقق ثورة في اللون والبنى التركيبية لعالم اللوحة ، فان فوربان وفرنيه في تأريخهما لصورة الشرق التاريخية أو المعاصرة ، عجزا عن تقديم إضافة فى تمثيل أو تصوير أفكار ، ورؤى سياسية وتاريخية للشرق جديدة من نوعها .

ولا بد في معرض الحديث عن تطور الاستشراق في الفن الفرنسي في مطلع القرن التاسع عشر من التحدث عن شخصية اوغست جيل روبير (المعروف باسم مسيو اوغست) وهو شخصية بارزة في الوسط الفني الفرنسي آنذاك ورسام ، ونحات ، وواحد من هواة جمع التحف الفنية والأزياء الشرقية وصديق معظم الفنانين بمن فيهم جيريكو وديلاكروا . وإذ نأتي على ذكره في سياق الكلام عن إستشراق هذه الحقبة فليس لأن فنه هاما بذاته ، بقدر أهميته من وجهة نظر تأثيره على الرومانسيين الشباب جيريكو وبوننغتون وديلاكروا وهوراس فرنيه . وغالباً ما يعتبر فن اوغست جيل روبير معالجة ظاهرية (خارجية) بأسلوب جذاب(Pitirosque) ، حيث يولى الإهتمام الرئيسي إلى تضاد وتباين الألوان ،

والسحنة (على سبيل المثال رسم إمرأة زنجية وأخرى شقراء) والتضاد في الأوضاع (Poses) الشخصيات والنزوع نحو الغرابة في تصوير «الحريم» ، و«العاريات» ، هذا النوع الفني أي «العاريات» الذي عرفه الفن الأوروبي منذ القرن السادس عشر فى فن تتيان ، وفيرونيز ، وعرف تألقه في القرن الثامن عشر «عصر الركوكو» وبخاصة ، أحيى موضوعاته أوائل القرن التاسع عشر الفنان ج. أ. أنغر في لوحيته «الجارية المستلقية» و«الجارية الصغيرة» ١٨١٤ ، اللوفر باريس).

إلا أن أنغر اكتفى بالديكور الشرقي فى بناء اللوحة (الأزياء ، السجاد ، الستائر ، الأواني النحاسية ، ريش النعام ، الأقمشة الشرقية ذات الرسوم والخطوط الشرقية) أي كل ما يمنح «المكان» لمسة أرابسك. وقد بقى المشكل الاثني والخصائص التشريحية للجسد أوروبية . بينها لوحات أ. روبير المنجزة بالباستيل والألوان المائية ورسومه وتخطيطاته قريبة من لوحات لانكريه وفان لو : النساء الشرقيات بأزيائهن الفاخرة ، وعلى رءوسهن العمائم والحلى ، الجالسات والمستلقيات على الأرائك فى غرف يغطى جدرانها السجاد والستائر الزاهية الألوان. بالرغم من تأثر أوغست بفناني الروكوكو في تناول موضوع «الجوارى» الحريم و«العاريات» غير أنه يعتبر أول فنان تناول موضوع «العارية» الشرقية في تصوير دقيق للخصائص الاثنينية لكل امرأة . إن رؤية الفنان اوغست الحسية للشرق وتركيزه على نوع «العاريات» و«الجوارى» في لوحاته المستقاة من عالم الشرق، تعتبر امتدادا لرؤية الروكوكو الاستشراقية وتمهيدا لرؤية رومانسية لعالم المرأة بشكل عام ، وليس لعالم المرأة الشرقية أي الجزء المقدس من حياة الرجل الشرقي ، فالنساء الشرقيات آنذاك كن مقيمات في خدورهن المحرمة على الرجال الغرباء . وهذه الحالة التي تحيط بها القدسية ، والسرية ، والملكية الخاصة للمرأة الشرقية كانت تشكل عالماً غنياً بالأسرار بالنسبة للرومانسي ، الذي يريد أن يتغلغل إلى عمق الظاهرة ، ويعريها ليصل إلى الحقيقة ، إلى سر الخدر ، والبيوت المقفلة من الخارج ، المفتوحة على إيوان تطل منه السماء من الداخل ، والنوافذ المسدودة دائما . لذلك نرى أن موضوع «الجواري» و«الحريم» قد أدخلت نوع «العاريات» التقليدي في فن التصوير ، لتمنح الجسد نكهة مقدسة ، شرقية ،

محرمة على الآخرين. وجذب الشرق إهتمام روبير أكثر من الحضارة الكلاسيكية الإيطالية ، حيث بعد أن ترك الأكاديمية في فرنسا سافر إلى إيطاليا لدراسة النحت (وهناك إرتبط بصلات صداقة وطيدة مع الفنان جيريكو) وحصل على جائزة من إيطاليا عام ١٨١٤ ، وبعدها مباشرة قام برحلة إلى الشرق عام ١٨١٧ . زار خلالها اليونان وتركيا وسورية ومصر ، ولا يستبعد أن يكون زار أيضا شمال أفريقيا ، أي المغرب والجزائر (إذ وجدت لدى روبير الأزياء والأنسجة الجزائرية). ونوه أ. شينو بأن روبير أثار الاهتمام لدى معاصريه بأحاديثه الشيقة والمثيرة للخيال عن الشرق ، وقد جعل من متحفه ما يشبه «السوق الشرقية» بما ضمه من نماذج الأسلحة المغربية والتركية ، والسجاد ، والطنافس، والأرائك، والتحف الفنية، والأزياء، والنحاسيات والخشبيات المطعمة بالصدف ، فضلا عن اقتنائه للجياد العربية . كما أثر اوغست روبير حتى أواسط القرن التاسع عشر على الجيل الفني من الرومانسيين ملهما إياهم بأحاديثه ، ورسومه ومجموعاته الشرقية لهذا اعتبره العديد من الباحثين «أب الاستشراق الفني»(٢٧) في فرنسا بعد غرو . إذ يعترف ديلاكروا نفسه في يومياته بتأثير روبير عليه فى تصوير الأزياء ونسخها والأسلحة الشرقية فيقول فى يومياته «رأيت لدى السيد أوغست نسخاً رائعة من لوحات الفنانين القدامى ، والأزياء ، وكذلك الجياد الشرقية المذهلة ، ولكن جيريكو للأسف كان بعيدا عنها ، كما رأيت لديه أزياء يونانية وفارسية وهندية»(٢٨) ويشير ديلاكروا إلى أنه «استعار منه بعض الأزياء . . . من ٧ إلى ٨ تموز ١٨٢٤» أي فترة عمله فى لوحة «مذبحة هيوس» وبعد مضى عدة أيام كتب يقول «جاء اوغست لزيارتى فى المرسم ، وكال لي الثناء مما شجعنى كثيرا»(٢٩) . لقد أسس أوغست روبير لصورة حسية في الإستشراق الرومانسي طورها فيما بعد الرومانسيون خاصة بوننغتون ، وهـ. فرنيه ، وديلاكروا ، وشاسريو .

أما تيودور جيريكو مؤسس الرومانسية في فن التصوير الفرنسي ، الذي شق درباً جديداً في استيعاب الواقع بواسطة الصور والموتيفات والمواضيع والدوافع ودائرة الهموم الفنية والإنسانية التي فرضها على الساحة التشكيلية آنذاك منزلا ضربة شديدة بـ «الكلاسيكية» ونظام الأكاديمية والأيديولوجية السائدة ، محدثا ثورة في حقل اللون «غنى العجينة اللونية، ومزج الألوان على سطح اللوحة ،

ولأنسياب ضربة الريشة ، وتضافر اللون والضوء» . وثورة فى بناء تركيبة سطح اللوحة . وجيريكو أول من كسر القالب في اللوحة التاريخية المتعلقة بموضوع حيوى مستقى من الواقع ، مبتعدا عن تنفيذ طلبات الجهات الرسمية وأيديولوجيتها ، فى لوحته الشهيرة (سفينة ميدوزا ١٩١٩ ، باريس) .

فى هذا المضمار بات جيريكو نبيا حقيقيا «لحرية الإبداع» والسير ضد التيار لدى إختيار النموذج الفني الذي يمجد عذاب الإنسان ، ويدين السلطة ومشاريعها السياسية والإستعمارية . أما فيما يتعلق بالمواضيع الشرقية فإن جيريكو قد ترك العديد من اللوحات التمهيدية والرسوم ، والتخطيطات والليتوغرافيا التي تثبت إهتمامه بالموتيف الشرقي منذ سنوات إبداعه المبكرة ، ويتراءى في هذه الأعمال بجلاء تنوع الموضوعات ، والتجديد في المعالجة الإبداعية لها .

رسم جيريكو في الفترة ما بين عامي ١٨١٠ ـ ١٨٢٠ سلسلة من اللوحات التي تضمنت صور «الجياد » و«الفرسان» (الجواد العربي بمجموعة ستيكر) و«الجواد التركي» اللوفر ، باريس) . من حيث الإسلوب فإن طبيعة التصوير لا تختلف عما بدأ الفنان غرو وكارل فرنيه سواء في وضع الفارس على الجواد ، وحركة الجواد ، وحيوية الزخارف المتنوعة التي تزين بها الأسلحة وعدة الفرس والأزياء الفاخرة للفارس . وهي في تماثل واضح لصورة «الفارس» وموتيف «الحصان» في فن المنمنمات الإسلامية ، وكنا قد أشرنا سابقا إلى عملية التأثير المباشر للمنمنات على إبداع غرو (نسخ وتقليد المنمنمات الإسلامية) لقد شكل موتيف «الحصان» بفضل تطويره على يد الفنان جيريكو «أحد الصور المجازية التي تكونت منها المنظومة الايقونغرافية الرومانسية . والحصان في لوحات الرومانسيين رمز الجموح الروحي ، والحيوية ، والعنفوان ، والجمال المتناسق . وفي صورته كان يحاول الفنان جيريكو ، أن يحقق طموحه الإبداعي سواء في تنوع البنية التشريحية لجسد الحصان أو حسب فصيلته ، وطباعه ، وحركته .

وجيريكو كرومانسى شأنه شأن غيره من معاصريه تطرق إلى تصوير فصول من حياة بونابرت ، بما فيها مشاهد من حملته المصرية . بيد أن جيريكو الذي

كانت له آراء ومواقف سياسية معارضة للحكم البوربونى الملكى ، غدا أول فنان فرنسي ليصور هزيمة بونابرت في الشرق (وفى روسيا أيضا) ، وليس انتصاراته (ليتوغرافيا من سلسلة «صور من حياة نابليون ١٨١٨»)(٣٠) التي أعيد طبعها في كاتالوج كليمان في جزئين . كما اهتم جيريكو بتصوير الشخصيات الشرقية («المملوك» ، مشحف إورليان) في الأعوام الأخيرة من حياته . وإن لم يتح القدر للفنان جيريكو أن يحقق فتوحاته الرومانسية في فن التصوير حتى النهاية غير أنه وضع أمام معاصريه الفرنسيين العديد من الاكتشافات الفنية الرومانسية في الشكل والمضمون على حد سواء تضافر اللون والضوء ، تزاوج الأدب والفن ، الفكرة والصورة ، الإنسان والقدر الواقع والخيال ، التاريخ والمعاصرة ، الروح والجسد ، الحياة والموت ، الحركة والجمود . والتي طورها من بعده معاصروه وبخاصة ديلاكروا ، لا سيما فكرة «التحرر» المستقاة من حرب التحرير اليونانية ، وموضوعات «الصيد» ، وقصص بايرون الشعرية الشرقية . وبفضل هيريكو دخل الأدب الرومانسي وخصوصا الشعر معادلة الصورة التشكيلية الزيتية في عصر الرومانسية الفرنسية المبكرة . وهي المرة الأولى في تاريخ فن التصوير الحديث التي يبدو فيها هذا التماثل أو التناسق الروحي والفكري بين الأدباء والفنانين على مستوى الإبداع والعلاقات الشخصية . إن عهد الإصلاحات شهد نقلة نوعية في المناخ الثقافي ، برزت في العلاقة الوطيدة بين مختلف ممثلي الثقافة من فنانين وأدباء وفلاسفة ومؤرخين جيريكو يستنسخ المنمنمات الشرقية ، والعديد من صور القوميات الشرقية وخاصة الزنوج «ان موتيف الزنجي لدى جيريكو مرادف للتمرد على القيود ، ورفض العبودية ، والثورة إلى الحرية لذلك نرى الكثير من البورتريهات لزنوج في أوضاع مختلفة) (٣١) . إن أهم ما قدمه جيريكو لفن التصوير الفرنسي الرومانسي من حيث المضمون هو أعمال الشاعر بايرون الانكليزي «الرومانسي الأول في أوروبا» المتمرد على الواقع بعنفوان الشعر . تشابه افكارهما ومواقفهما وعدم رضاهما عن العصر (قد عاش جيريكو فترة في انكلترا مكنته من التوغل بعمق في مستجدات الرومانسيين الإنكليز سواء في حقل الأدب أو التقنية اللونية أي الشكل والمضمون) . ففي الأعمال الأخيرة للفنان

جيريكو كان يتم التحضير لتصوير قصائد بايرون الشرقية «الكافر» ، «مازيبا» و«لارا» ، «عروس أبيدوس» ، في سلسلة لوحات زيتية ، تعبر عن منظومة الصور الايقونغرافية الرومانسية ، «صراع» الخير والشر ، الصراع «الإنساني» و«الحيواني» ، «موت البطل» ، البحث عن العدالة الإجتماعية ، الموت عشقا ، والموت دفاعا عن القيم الإنسانية . ونقاد ومسرحيون وموسيقيون . شكلوا فيما بينهم ما يشبه المنتديات Cenacles يلتقون فيها دائما ويتطارحون الآراء والانتاج الفنى . من هنا نرى لاحقا أن العلاقة الوثيقة بين الأدباء والفنانين والموسيقيين أدت إلى التداخل في الخطاب الثقافي على مستوى الإبداع ، وسجلت موتيفات وموضوعات محددة برزت فى كل هذه الفنون كل حسب وسائله التعبيرية ، كما حققت حالة من التفاهم والتضامن حول ضرورة إيجاد منحى إبداعي جديد قادر على النهوض بالفن الفرنسي على مستوى العالمية . لذلك نرى أن إطار موضوعاتهم وإهتماماتهم كان يصب في إتجاه التمرد على المعايير الأخلاقية والجمالية السائدة ، بخلق إتجاهات منبثقة من حرص على الواقع في الفكر والطموح . والجيل الجديد من الفنانين كان يرى أزمة فرنسا سواء في التغيرات المستمرة للحكومة ، والمؤامرات والإغتيالات ، والقمع الدموي ، وتفاقم نشاط الجمعيات السرية ، والإعدامات السياسية ، وإنتشار الأفكار السياسية المناهضة للحكم الملكي . وما كانت تعانيه فرنسا في عهد الإصلاحات من نمو للطبقة البرجوازوية وتراجع لنفوذ الارستقراطية والعائلة المالكة وحتى الكنيسة ، فرضت واقعا مقلقا أمام الذين كانوا يحاولون الحفاظ على روح النظام الجمهوري وذلك بلفظ الأشكال الرمزية الكلاسيكية والدفاعية الدافيدية في الفن . فمن تبقى من تلامذته (غروبات فنان يمجد العائلة المالكة ولويس الثامن عشر في عدد من اللوحات «رحيل الملك لويس الثامن عشر» وإبحار الكونتيسة انغوليم»، وجيروديه توفى عام ١٨٢٤ ، وجيرار أيضا عاش هذه الفترة محتضناً من قبل العائلة المالكة وبذلك فقد المذهب الكلاسيكي روحه الثورية وفكر الجمهورية ، وحتى أبسط مبادئ الحفاظ على القيم التي نادى بها (من خدمة بونابرت إلى خدمة لويس الثامن عشر دون قيد أو شرط . أما بيريول برودون ،

ومييل ، وريفوال الذي حاول تصوير حياة فرسان وامراء القرون الوسطى في عدد من اللوحات : «نبل الفارس بيسار ١٨٠٨ ـ ١٨١٤» بإسلوب كلاسيكي بارد وجاف لم يستطع أن يحرز نجاحا في الوسط الفنى حتى فى سلسلة لوحاته عن «نبل تسيبون الإفريقي» و«الإسكندر المقدوني») وكذلك كيراثري ، ولانغلوا ، وفاراغونار الابن لم يستطيعوا إنقاذ الكلاسيكية من أزمتها .

اوجين ديلاكروا

يعتبر ديلاكروا الشخصية الرومانسية الأبرز في حقل الإستشراق ، نظرا لدخول الموتيف الشرقي نسيج لوحته الزيتية شكلا ومضمونا على مدار حوالى نصف القرن من الإبداع . فمنذ نعومة أظافره وحتى وفاته كان الموتيف الشرقي بمثابة الرديف الإبداعي الدائم التجدد ، والظهور ، وبفضله دخل الموتيف الشرقي منذ بداية تشكل فن التصوير الرومانسي الفرنسي اللوحة الزيتية الفرنسية في شتى أنواعها : اللوحة التاريخية ، البورترية ، صور البيئة والحياة "La peirn-ture de genre" وقد بدأ الموتيف الشرقي بالمظهر الرومانسي في أولى أعمال ديلاكروا الشاب تلك التي أحدثت ثورة في الشكل والمضمون في فن التصوير الفرنسي ، وفي الإستشراق الفني ، وبها افتتحت «المعركة الرومانسية» ضد التيار الأكاديمي المحافظ . ولامراء في أن ديلاكروا يعد أكبر شخصية في الحركة الرومانسية ، وبما أن الرومانسية والإستشراق قد اندمجا في إبداعه في وحدة فنية متناسقة ، لذا فليس من قبيل الصدف أن يجذب الإهتمام الدائب لدى دراسة الإستشراق في فن التصوير الفرنسي لعصر الرومانسية . لقد ارتبط التجديد الإبداعي لديلاكروا الرومانسي منذ خطواته الأولى في الفن إرتباطاً وثيقاً بالنزوع نحو الشرق وحضاراته وفنونه . منذ عام ١٨١٧ بدأ ديلاكروا الشاب باستنساخ الأزياء الشرقية والأنواط والنقود ، والجياد ، والأسلحة ، وبشكل خاص تقليد المنمنمات الإسلامية بشتى مدارسها (الإيرانية ، والهندية ، ومدارس آسيا الوسطى) [٣٢]. وإستنساخ العديد منها الموجودة فى متحف اللوفر آنذاك أو فى حوزة السيد أوغست (حسب ما جاء فى يومياته) . فترك العديد من الرسوم

والتخطيطات و«الليتوغرافيا» السائدة لهذه الفترة والتى تثبت بحثه عن لغة فنية جديدة أهمها : لوحات«المبعوث الفارسي» و«محظية المبعوث الفارسي» ، وبورتريه «ضابط تركي يعتمر والعمامة» ، وتتميز بنزوع نحو الزخرفة والأرابسك . وفى عام ١٨٢١ رسم اللوحة المائية «محظية» وفق تقاليد الروكوكو . وخلال فترة ما بين عام ١٨٢٢ ـ ١٨٢٣ رسم ديلاكروا عدة لوحات تمهيدية مثل «تركي يطلق النار» و«خلاسية» و«يوناني في الكمين» و«مشهد معركة بين اليونانيين والأتراك» و«يوناني جريح» كما رسم سلسلة لوحات مستلهمة من الواقع ، إحتلت موقع الصدارة آنذاك في حياة أوربا والمثقفين الأوروبيين والفرنسيين . إنها حرب التحرير اليونانية ضد الأتراك التى استحوذت على إهتمام كل من جيريكو وبايرون الذي شارك فيها. (وسقط صريعًا في إحدى معاركها) وشيلي واندريه كالفوس ، وسالومس، وغيردي بونس والفردري فينسى وديلفين غاي وأ. غونار ولامارتين وباربييه، وورافلييه و وم. أموبلية تاستى ولبيرين ، وهيجو . كما سافر إلى اليونان الفنان قسطنطين فيز كما كرس العديد من الشعراء أعمالهم للمناضلين اليونانيين، ولا بد من الإشارة إلى أن موقف الرومانسيين هذا كان بمثابة تعبير عن حق الشعوب في التحرير . ففتحت أبواب مجلة «غلوب» المنبر الرئيسي للرومانسيين صفحاتها لنشر الأنباء عن الحرب اليونانية ونشر الأعمال الأدبية المكرسة لتأييد نضـال اليونانيين حيث وضع أعلام الفكر والفن معـارفهم وقواهم وخبرتهم فى خدمة حركة التحرر الوطنى اليوناني. [٣٣] وكانت تقام الأمسيات والمعارض وتصدر الكتب المصورة عن تاريخ وضحايا الصراع اليوناني ـ التركي . ورأى الجمهور الثقافي الفرنسي ضرورة تأييد الشعب اليوناني الذي يجسد ماضى أوروبا المتألق . كما رأى بعضهم أن الصراع التركي ـ اليوناني هو صراع بين أوروبا المسيحية والشرق الإسلامي .

لا سيما وأن اليونان استأثرت باهتمام الأوروبيين منذ القرن الثامن عشر لثقافتها العريقة والرفيعة ومثلها العليا الجمالية التي كانت منبع الهام الكلاسيكيين الجدد وأنصار الثورة الفرنسية ، ومؤيدي النظام الجمهوري . فالحضارة اليونانية

هي مهد الحضارة الأوروبية وهي رمز عزتها التاريخية والإبداعية. ولدى الإطلاع على ثقافة الماضي الرفيع (عبر البعثات الأثرية والدراسات) بات التلاحم بين الشعبين الفرنسي واليوناني مصيريا . في الثقافة (تقليد الكلاسية الفرنسية وتمثلها بالكلاسكية اليونانية) وفي السياسة ارتبطت مصالح فرنسا بضرورة السيطرة على ولايات الدولة العثمانية . فضلا عن أن عدوى الثورة ، والتحرر إنطلقت من الثورة الفرنسية إلى الشعب اليوناني . وحين شنت اليونان نضالها من أجل الإستقلال عولت على تأييد الدول الأوروبية وتعاطفها وفى طليعتها فرنسا . وما تجلى من توق الرومانسيين إلى الإهتمام «باليونانيين الجدد» في أوج تمردهم على النزعة الأكاديمية الرسمية والقوالب الكلاسية اليونانية المميزة لفن الكلاسيكيين عن طريق تناول الجيل الشاب منهم للمواضيع اليونانية هو إنجذاب إلى معالجة تاريخية للعصر ، بروح ثورية ، ونزوع نحو «التمرد» و«الحرية» و«الاستقلال» ، والأرتقاء بـ«الحاضر» إلى مستوى التاريخ العظيم والهروب من واقع فرنسا المأساوي، إلى واقع يرمز ويستجيب إلى ما تتوق إليه الروح الرومانسية من حنين إلى تحقيق الذات. فانعكست صور نضال الشعب اليوناني فى الأعمال الأدبية والفنية الرومانسية بكافة أصنافها وفي عام ١٨٢٣ وبعد مضي عدة أشهر على الأحداث فى جزيرة هيوس توصل ديلاكروا إلى قرار نهائي فكتب في اليوميات (ص ٢٦٠) يقول : قررت تصوير مشهد من المذبحة في جزيرة هيوس من أجل الصالون»[٣٤] وتعطينا لوحتان تخطيطيتان له «إحداهما مائية ، والثانية غواش محفوظتان في اللوفر) صورة عن الدرب الذي سلكه ديلاكروا في تجسيد فكرته .

اللوحة التاريخية :

ترجع بداية العمل فى لوحة «مذبحة هيوس إلى كانون الثاني عا ١٨٢٤ . ففي هذه الفترة كان ديلاكروا غالبا ما يلتقي بالأشخاص الذين زاروا اليونان ، ويستوضح الأسباب الكامنة وراء الأحداث الجارية ، وكثيرا ما كان يزور أوغست روبير ، ويستعير منه الأزياء الشرقية (اليونانية والهندية والفارسية) ، ويرسم تخطيطات للأسلحة الشرقية . إن جل دراساته للموضوعات التشكيلية

والأشخاص التى رسمها آنذاك ترتبط بالشخصيات التي تشغل المكانة الرئيسية ـ من حيث المغزى والتركيب ـ في اللوحة القادمة .

ولم يصل ديلاكروا دفعة واحدة إلى الصيغة النهائية للوحة . ويظهر العديد من اللوحات التمهيدية والتخطيطات التي رسمها في هذه الفترة . إن الرسام لم يتمكن على مدى فترة طويلة من إتخاذ قرار معين . وقام ديلاكروا ، علاوة على التخطيطات التي رسمها في فترة عامي ١٨٢٢ ـ ١٨٢٣ ، بإستنساخ لوحات الغرافيك من ألبوم «كارترايت» . ومذكرات الكولونيل فوتيية» (٣٥) ، كما راجع الفنان أبحاث العلماء عن الشرق . ودوّن في «مذكراته» بتاريخ ٤ آيار عام ١٨٢٤ ما يلي : «قرأت كتبا عن الشرق : «اناستاز» أو مذكرات يوناني (الترجمة من الإنجليزية) ، ورسائل عن اليونان ومصر ، ومؤلفات سافارى ، وتاريخ مصر في عهد محمد علي بقلم ميتجين . . والأزياء التركية للمؤلف شيك ، ورسوم الغرافيك الموجودة في كتاب . «أخلاق وعادات الأتراك» تأليف روسيه النحات لعام ١٧٧٠» (٣٦) . ويشير ديلاكروا هناك أيضاً إلى الرسام الإستشراقي الفرنسي ميلينغ الذي عاش في القرن الثامن عشر . وقد شاهد ديلاكروا أعماله الغرافيك قبيل البدء برسم لوحته . وكان أصدقاء الفنان وتلامذته يقفون أمامه بالملابس التركية كموديلات ، وساعدته هذه الرسوم التخطيطية على إستيضاح تركيب اللوحة المقبلة . فمثلا استعان في رسم جسم الأسيرة بأميليا روبير ، بينما وقف كموديل أمامه صديقه بيريه لدى رسم صورة اليوناني في وسط اللوحة ، كما رسم ديلاكروا رأس الميت في مقدمة اللوحة من الموديل بروفو . ورسم أحد الصبية في الركن الأيسر من نوساو (٣٧). وبالإضافة إلى ذلك طلب ديلاكروا من صديقه سوليه أن يرسل إليه عدة مشاهد لنابولي وتخطيطات للبحر والجبال من أجل خلق إنطباع كامل ومطابقة الوحة «للصبغة المحلية» . وكان ديلاكروا يأمل في سعيه إلى المواءمة بين الشيء المرسوم والواقع أن يساعده منظر نابولي المدينة الإيطالية الجنوبية على الإستعانة به كمنظر شرقي . وكتب في رسالة له «لا ريب في أن هذا سيلهمني لدى رسم المنظر الطبيعي في مشهد لوحتي»(٣٨) . ولم يقتصر ديلاكروا على دراسة أشكال اليونانيين والأتراك ورسم الأزياء والأسلحة والرماح من

المنمنمات الإسلامية [٣٩] وأعمال الغرافيك الشرقية ، ورسوم الجياد الشرقية . فصار «تدريجيا يستنسخ أيضاً أعمال الرسامين الفلاندين والهولنديين والأسبان ـ من ممثلي الإتجاه التلويني في فن التصوير (ودرس بصورة خاصة طريقة عمل فيلاسكيز) . وفي ١١ نيسان ١٨٢٤ دون ديلاكروا في «اليوميات» : «ذلكم هو ما بحثت عنه طويلا ـ الألوان الكثيفة ، المحددة والغامضة في آن واحد . والشيء الأساسي الواجب تذكره هو ـ اليدان . واعتقد أن بالإمكان لدى الجمع بين هذا الأسلوب في الرسم مع الخطوط الخارجية الواثقة والجزئية والمدروسة جيدا ورسم لوحات صغيرة بيسر» .

لقد كان ديلاكروا يبحث عن الألوان الدافئة التى تكشف محتوى الأبطال الشرقيين وأشكالهم وتتواءم مع المهمة المتعلقة بكشف اللون عبر الموضوع والنفسية. وعمد ديلاكروا في بحثه عن معالجة لونية جديدة مبدئيا إلى رسامي المناظر الطبيعية الإنجليز ومنظومتهم اللونية [٤٠] .

وبعد أن تخلص من أغلال المدرسة الكلاسيكية ، وسعى إلى إستحداث عقيدة فنية جديدة ، صار يتناول عن قصد تقاليد اللونين المنتمين إلى المدارس الأخرى من جهة ، ومن جهة أخرى ـ نظرية التلوين الإنجليزية ويوحد منجزاتها في كل عمل لدى رسم الأعمال ذات الموضوعات الشرقية . وما بذله ديلاكروا من جهد ودأب في تحقيق صورة فنية رفيعة قادرة على الأداء التام للفكرة الأساسية التي قامت عليها يؤكد نزوع الفنان إلى إبداع متميز سواء في الصورة الرومانسية أم الإستشراقية .

لوحة مذبحة هيوس :

في خضم «المعركة الرومانسية» عرض ديلاكروا لوحته «مذبحة هيوس» في صالون عام ١٨٢٤ . عكست مذبحة هيوس المغزى الرومانسي للفن والحياة . فمن خلال صورة نضال الشعب اليوناني ، تم التأويل والإشارة إلى صورة الواقع الفرنسي ونضال الرومانسيين الشباب فيه ضد المذهب الكلاسيكي والأكاديمية ، وضد سياسة عهد الإصلاحات بشكل عام . إن صورة صراع الشعب اليوناني

والأتراك التي كانت متأججة آنذاك ، تحمل تأويل شتى أنواع الصراع : الشعب ضد الإستبداد ، وأوروبا والشرق ، والإسلام والمسيحية ، الحرية والإستعمار وغيرها . وحين تناول ديلاكروا موضوع الأحداث المأساوية لليونان المعاصرة فإنما حاول الكشف عن مأساة هي رمز للآلام والمعاناة البشرية بشكل عام . وبهدف أساسى يتضمن الدلالة على حرية الإبداع ، وتحرير طاقة الروح الإنسانية من قيود تُعيقُ تطورها . فمن الصعب حصر صورة «الصراع» الأيقونغرافية الرومانسية فى إطار واحد تتضمن الدلالة عليه . إن صورة «الصراع» لهذا الحدث الذي قام على أرض الشرق قابل للنطق بكل الدلالات والتأويلات التى ذكرناها أعلاه دون إمكانية التأكيد أو الرفض المطلق لأحداها نظرا لتعدد اشاراتها وتنوعها ، وكذلك إيحاءاتها و إيماءاتها المكثفة . وما يمكن الجزم به هو أن ديلاكروا سعى من خلال صورة «الصراع» هذه أن يجسد تراجيديا العصر والتي هي جوهر التراجيديا الرومانسية ، دون ضيق أفق . فتراجيديا العصر تتميز كليا عن التراجيديا القديمة الكلاسيكية حسب تعبير هيجل «في كون أنه لم يعد القدر من شأنه أن يسحق البشر كما في العصور الغابرة ، بل أصبحت السياسة اليوم تلعب دور القدر في الأيام الخالية ، لذا فمن شأن السياسة أن تستخدم في التراجيديا بإعتبارها قدرا جديدا ، وقوة لا تقهر تفرضها الظروف ، ويتعين على الفرد الخضوع والإنصياح لها»(٤١) .

لقد وضع ديلاكروا عصارة معرفته الفنية بفنون المدارس الأوروبية وبفنون الشرق وحضارته . وتجلت في هذا العمل نزعته الرومانسية التوليفية في تشكيل عالم اللوحة الزيتية وفي طرح رؤية فلسفية ـ جمالية للواقع تجسد ما قاله ستندال عن «أن الرومانسية في جميع الفنون هي ما يصور الناس في زماننا(٤٢)» . إنطلاقاً من مبدأ العقيدة الرومانسية بالإحساس المرهق بالعصر ، وبالتفاعل مع الحدث الآني الملتهب أو المتوتر . لا بد للفنان أن يبحث بالإعتماد على منجزات علم التاريخ وقوانين المذاهب الجمالية والأخلاقية المميزة لعصر ما أو لشعب ما ، عن إمكانية تخليد لحظة واقعية أو حدث واقعى وادخاله سياق التطور التاريخي للإنسانية . وهو في عودته إلى مصادر شرقية متنوعة ليخدم كمال الصورة لفكرته ،

إنما سار على هدى النزعة المعرفية في اللوحة التاريخية التي بدأها دافيد (حين لجأ لقراءة التراث الفني الجمالي اليوناني واستنساخ صوره في فن النحت بشكل خاص) وجيريكو (الذي قرأ كل ما كتب عن حادثة «سفينة ميدوزا» والتقى بمن نجا منها وقام بعمل عدة لوحات تمهيدية قبل الوصول إلى الشكل النهائي)(٤٣). فكيف رأى ديلاكروا «مذبحة هيوس» وكيف صورها ، وما هى إضافته الإبداعية والمعرفية في حقل فن التصوير الرومانسي ، والإستشراق الفني؟

إن تركيبة البناء العضوى العام للوحة «مذبحة هيوس» تجسد مبدأ التفاعل بين المتضادات، وثنائية الشرق والغرب الأزلية ، وإزدواجية الشخصية الرومانسية في رؤيتها للواقع ، وحنينها للمثالية الروحية ، فصراع الخير والشر أبدى ، وهو لدى الرومانسي ديلاكروا الموضوع المفضل المثقل بالإيماءات والإشارات والدلالات (والرومانسيون يستخدمونها لنقل حالتهم الشخصية الروحية في صراعهم مع الواقع الذي يرفضونه ليرسموا بديلا له في وجدانهم وإبداعهم) لأنها ترمز إلى واقع العصر ، وواقع الحال الشخصية وينقسم بناء اللوحة إلى جزئين في كل جزء يتركز حدث : الجزء الأمامي يمثل حشد صور ضحايا المذبحة التي قام بها الأتراك (تبدو صورة الفارس أو القائد التركي الممتطي صهوة جواده بمهابة المنتصر وهذه الصورة نسخها ديلاكروا من إحدى المنمنمات الفارسية (٤٤) بالتفصيل بينما يغطي خلفية اللوحة صورة الحرائق المشتعلة من جراء المعارك على أرض هيوس . والجزء الأمامي هو محطة «للحدث» الذي يدور في الجزء الخلفي ، وهو نتيجته أو «ضحيته» . فالبطل الرومانسي ضحية قدره دائما ، والفنان الرومانسي كان يقدم على تصوير المشاهد التي يعبر فيها البطل عن نفسه . إن حالة إندماج الرومانسي مع أبطاله هي ظاهرة الأدب والفن آنذاك ، لذا ينطلق البطل في أعمال الرومانسيين عن رؤيتهم للحياة والتعامل مع أحداثها . وصورة إنتصار «الشر» هي صورة رومانسية ناتجة عن «اتجاه لدى فناني تلك الحقبة إلى إقتناع بالاقدام على تصوير مشاهد العنف فقط حين يولى الخطر أو بتصوير مشاهد حرب التحرر بعد النصر النهائي» (٤٥).

وقد قسم ديلاكروا أبطال لوحته «مذبحة هيوس» إلى جماعتين لكل واحدة

منهما مركزها المتميز بمدلول معين : صورة القائد التركي ـ كبطل سلبي يرمز إلى التسلط والشر والجريمة (من الناحية الأيقونغرافية شبيهة بصور قادة الجيش الفرنسي في لوحات الإستشراق عصر بونابرت ولكن بأدوار معكوسة) . وصورة الشعب اليوناني (أطفالا ونساء وشيوخا) . كبطل إيجابي يرمز إلى «العذاب» ، و«التضحية» بالنفس ، و«التمرد» على الطغيان ، والموت من أجل مبدأ الحرية . ولجأ ديلاكروا إلى مبدأ التَّضَادِّ بين الضوء (في تسليطه على ضحايا المذبحة) والظل (تظليل صورة القائد التركي) من أجل تحقيق وحدة «درامية» متناسقة بتوجيه حزمة ضوئية إلى الأبطال الإيجابيين من حيث الفكرة (العجوز الجالسة ، والأم التي تنازع سكرات الموت وبين ذراعيها طفلها ووجه القائد التركي في الجهة اليمنى) . وهذه الطريقة في تركيب وتنسيق وحدة الحدث تساعد الفنان في التغلب على تجزئة اللوحة إلى أقسام . ولغرض إظهار إحتدام المشاعر العاصفة في حنايا أبطاله يركز على التضاد في الضوء والظل ، بتشديد التناقض والتنوع في الحركات والأوضاع لأجسادهم المضطربة ، والمتوترة . كما يستخدم مختلف التعابير في العيون والوجوه لينقل الحالة الدرامية والمعاناة الروحية العارمة .

وتجلت في هذا العمل بجلاء نزعة الفنان إلى المعالجة التشكيلية في تصوير الأزياء ، والتفاصيل وزخارف الأقمشة الشرقية وغيرها . ففي هيئة الفارس التركي يبدو الفنان متأثراً بالمنمنمات الشرقية تأثراً مباشراً ، فنجده يرسم بإمعان وبالتفصيل الزخارف والنقوش وتفاصيل الزي ، وعدة الحصان ، وزخارف العمامة ، ويختلف عن جيريكو في نزوعه إلى التثبيت الدقيق للخصائص الأثنينية (كان جيريكو يكسب أبطاله مظهرا خارجيا إنسانياً عاما و«كسموبوليتيا» ، حتى أنه لم يَضْبُ إلى إكسابهم الصبغة المحلية والإهتمام بالعمارة والملابس «الهيئة الخارجية» . وتبدو لدى جيريكو على الأغلب كمأساة إنسانية عامة ، وليست شرقية ، أما ديلاكروا فنراه يسعى إلى تثبيت الصبغة «المحلية» عبر نقل المسحة الشرقية ، والسمات «الأثنوغرفية» المميزة لأبطاله . ومن هنا ينبع الإهتمام بالمسحة الشرقية الساطعة ، وزيادة الإهتمام بالملابس ، والإكسسوار . وغدت الألوان الزاهية الشرقية بالنسبة إلى ديلاكروا بمثابة أساس لبناء التلوين) .

لقد أحدثت لوحة ديلاكروا إنقلاباً معيناً في فن التصوير الزيتي يكمن في إضعاف المبدأ التصميمي ـ المعماري (الكلاسيكي) وتقوية المبادئ اللونية . وقد توجه الفنان من أجل القيام بهذا الإنقلاب إلى الشرق ، وإلى صوره التعبيرية ، والتلوين الزخرفي الزاهي . وهنا يمضى ديلاكروا أبعد كثيرا من غرو وجيريكو ، منتهكا القواعد المألوفة . فهو يستخدم الألوان النقية ، ويقابلها بالتضاد الحاد . وألوان اللوحة تحدد بنفسها السمة التعبيرية الإنفعالية للحدث وتسلب لحد كبير ما كان يتسم به الخط والتخطيط من أهمية سابقا . ولئن قام جيريكو «بثورة تركيبية» في لوحة «سفينة ميدوزا» فإن ديلاكروا مضى أبعاداً في تحقيق «الثورة اللونية» ، معطياً لوحة «مذبحة هيوس» المبادئ الأساسية للشكل الفني الرومانسي ، حيث يعتبر اللون الوسيلة الرئيسية للغة الفنية . وقام المبدأ اللونى لموضوع التصوير على أساس التوزيع المنطقي للألوان ، علماً بأن اللون يمضي بإذعان في أعقاب التخطيط . إن تبديل الخطوط بالأشكال المحيطة يعتبر في ذاته ثورة في تقنية فن التصوير . ويتجاوب الإصلاح اللوني الذي قام به ديلاكروا ، ويتراءى هذا بجلاء في أزياء الأبطال الشرقيين ، مع ما أسماه الفنانون الإنجليز بالجاذبية "Pittoresque"وقد أصبح أساساً له إستخدام «الصبغة المحلية» والألوان الشفافة والإنعكاسات ، والأصباغ المكتنزة الكثيفة ، وتوزيع الظل والضوء . ولدى تصوير خلفية المنظر الطبيعي لا يوجد ضوء شديد أو ظلال قاتمة ، بل «كتلة» ما ملونة لكل شيء . إن هيئة الملابس الشرقية وتصوير الشرقيين يستحث على بلوغ «الأوج» في التصوير ، بإعطاء الرسام ثروة من الأشكال والألوان .

وعمل ديلاكـروا ، على تحرير الموضوع الشرقي من القوالـب العمارية والإثنية الإحتفالية للعصور الماضية ، يرسم أبطاله في الهواء الطلق ، مقدما على التجديد المقصود في مضمار رسم المنظر الطبيعي أيضاً . أولاً ، نراه يتخلى عن الخلفية المعمارية التقليدية التي كانت الزامية بإعتبارها عنصراً مكوناً من عناصر اللوحات المتعلقة بالشرق في اللوحة التاريخية وكان غرو وجيروديه وفيرنيه وفوربان وجيريكو (في لوحته «مشاهد من حرب اليونانيين من أجل التحرر» ، ١٨٢٢ ـ ١٨٢٣ ،

وريتشموند ، المتحف الفني في فيرجينيا) يجعلون العمارة جزءاً لا يتجزأ من تركيب اللوحة . وثانياً : ـ ولعل هذا هو الشيء الأهم ـ يجري تغييراً أيضاً في تقنية رسم خلفية المنظر الطبيعي . كما أن ديلاكروا يرسم بحرية ، وبالفرشاة العريضة ، وباللمسات الكبيرة ، متجاهلاً تماماً «أصول التصوير» الأكاديمية . ولربما يتجلى في هذا تأثير كونستابل الذي ترك في ديلاكروا الشاب قبل لوحة «مذبحة هيوس» تأثيراً بالغاً (٤٦).

ولم تكن لوحة الفنان الفرنسي لتدل فقط على ظهور شكل جديد في فن التصوير ، بل وكذلك على مولد موضوعات جديدة . وكان أول عمل في الفن الفرنسي ذا موضوع معاصر له علاقة بالإستشراق الفني من الطراز الرومانسي .

أما فيما يتعلق بالرسامين الشباب المعاصرين فقد طرح ديلاكروا أمامهم بلوحته مسألة علاقة الفن المعاصر بالواقع ، وضرورة إهتمام الفنان بالقضايا الآنية ، وطرح مسألة التوغل في روح العصر وفي روح الإنسان المعاصر ، وليس الفرنسي أو الأوروبي فقط ، بل الإنسان العالمي الذي يجسد المبادئ البشرية العامة . ويبدو كما لو أنه وضع الرأي العام الأوروبي وجها لوجه أمام المشاكل الإنسانية العامة ، التي تشغل الإنسان في الشرق والغرب على حد سواء : فالآلام واحدة ، والسعي إلى الحرية والإرادة واحد .

لقد رسمت لوحة «مذبحة هيوس» في الفترة التي كان تناول التاريخ يعتبر الإمكانية الوحيدة للاستجابة إلى الأحداث المعاصرة في فرنسا وكتب ب . ريزوف يقول : «قد يبدو أحياناً أن التاريخ لم يكتسب تلك الأهمية في الحياة الروحية للبلاد ، كالتي اكتسبها في تلك العقود من السنين بالذات . فقدأفعمت بالنزعة التاريخية النظريات السياسية والأفكار الطوباوية الإجتماعية ، وحل التاريخ تقريبا محل الأبحاث الفلسفية والإبداع الفني ، أو بالأحرى حدد هذه وذاك بأسلوبه نفسه : إذ تحولت الفلسفة إلى فلسفة التاريخ وتاريخ الفلسفة ، وأصبحت الرواية «رواية تارخية» ، وبعثت في الشعر القصائد التاريخية والأساطير القديمة ، أما فن التصوير الذي تخلى عن «العري الطبيعي» فقد صار يتناول الأزياء القديمة ، بينما راح رجال السياسة يستشهدون بالتاريخ دائما» (٤٧).

وبعد أن كان قد تخلى الفنانون الفرنسيون عن الموضوعات اليومية الآنية اختاروا سبيلين للتعبير المجازي عن أفكارهم وهما : الرجوع إلى الموضوعات القديمة، أي تناول الموضوعات «خارج الزمن» و«الأزلية» ، والأبطال من النبلاء الأشراف ، والجمال البلاستيكي «المثالي» (٤٨) وتصوير الأحداث الرومانسية المأخوذة من التاريخ القومي ، وبالدرجة الأولى من تاريخ القرون الوسيطة ، أو تاريخ الشرق، حيث تجلى الاهتمام المميز للرومانسيين برسم الأزياء التاريخية والحياة اليومية والآثار المعمارية للعهود الماضية . وسعوا بواسطتها إلى الكشف عن حقيقة المعاناة الروحية «وجوهر الإنسان التاريخي ذاته» . وفي الحالتين الأولى والثانية اتسم بأهمية كبيرة موضوع اللوحة ، الذي يتيح الجمع بين الحقيقة الأساسية المعاصرة الملموسة (لا بالتصوير بل بالإيحاء) ومثيلها التاريخي (أو مثيلها من حياة المجتمع الشرقي) . وبالتالي فإن «التأويل» المطرد للأعمال يبدو صعباً بدون إستكناه الحادثة التاريخية أو الإستشراقية ومقابلتها بالأحداث الواقعية للقرن التاسع عشر. ويتوقف نجاح اللوحة إلى حد كبير على كيفية توصل الرسام إلى توليف الشريحتين الواقعية والتاريخية (الإستشراقية) . أما بالنسبة لديلاكروا فإن دمج التقاليد بالتجديد كان يكمن فى دراسة تاريخ الماضي الفني والسعي إلى إبتداع تاريخه نفسه . ولا ريب في أنه لجأ لدى رسم أول لوحة ذات موضوع شرقي إلى التراث العظيم للفنانين القدماء ، لكي يبلغ فى النتيجة ـ كمال ووحدة وتمام التركيب . لكن ينبغي لكى تجمع هذه الإستنساخات والتفاصيل كافة وقطع الإكسسوار فى كل واحد ، ومن إمتلاك وقدرة على التصور غنيتين ، مما يتيح تحويل وإعادة غرس كل ما أنجز من أجل الشكل الحق والتعبير الصادق . ويغدو مبدأ وحدة التنوع والتكامل العضوي لمجموعة عناصر اللوحة بالنسبة إلى ديلاكروا «الصفة الرئيسية للعبقرية» ، التي يجب عليه أن يجيد تنضيدها وتنظيمها وجمع أقسامها ، وإحاطة هذا كله بنظرة أوسع وأكثر صدقا» (٤٩) .
كان واقع الشرق في العشرينيات .

من القرن التاسع عشر يرتبط إرتباطاً وثيقاً بواقع الشعوب الأوروبية . وما حققته الإنجازات الإستشراقية الأوروبية من فهم واستكناه هذا الشرق ، جعل

الموتيف الشرقي قابلا للتأويل في مغزاه ، وفي تعابيره المجازية ، وصلاته الرمزية بأحداث العصر . كتب ديلاكروا في يومياته يقول «يمد فن التصوير جسراً غامضاً بين الشيء المصور والمشاهد . فالأخير يرى أشياء وأشخاصاً واقعيين ينتمون إلى العالم الخارجي لكنه يفكر في دخيلة نفسه في الهدف الحقيقي الكامن وراءه ، والفكرة الحقيقية اللذين يعتبران ملكاً لجميع الناس» (٥٠) . إن أية لوحة تشكيلية ترى وتفك رموزها وفقاً لرؤية المشاهد من جهة وثقافته الفنية بالعصر الفني أو الأسلوب الفني الذي تنتمي إليه اللوحة . ولوحة ديلاكروا «مذبحة هيوس» التى تمثل ثنائية الشرق والغرب ، الخير والشر ، الحرية والعبودية ، الموت والحياة ، قد تفسر أو تأول للوهلة الأولى على أنها «بيان» إستشراقى ـ جديد يكن رؤية عدائية وسلبية للشرق في وضعه للبطل الشرقي المسلم في موقع السلبية (رمز الشر) ووضعه للبطل الأوروبي المسيحي اليوناني في موقع الإيجابية (رمز الخير) . في الحقيقة لا يستطيع أحد أن يجزم بحتمية «نقاء» أو «ترفع» فكر ديلاكروا الفني والمعرفي في هذه اللوحة بالذات عن التراث الإستشراقي الأوروبي الذي قام أساساً على نظرة تناقض ديني وسياسي تبلورت في تبرير مصالحه الإستعمارية في الشرق فكما رأينا أن ديلاكروا لجأ تقريباً إلى كل التراث الفني الإستشراقي ومصادره المختلفة بحثاً عن النماذج الفنية الأولية للوحة (والتي أشار إليها في يومياته أثناء عمله على إنجاز هذه اللوحة) بدءاً بفناني التيار اللونى للقرن السادس عشر والسابع عشر والذين ظهرت أولى ملامح المؤثرات الشرقية في أعمالهم . ومثال ذلك صورة «المرأة العارية» التي يقبض عليها القائد التركي التي تماثل شخصيات «الأمازونيات» بريشة روبنز ، وصورة المرأة العجوز مأخوة من لوحة «وضع الجثمان في التابوت» بريشة تيتيان ، وتردده الدائم على متحف اللوفر لرؤية العجينة اللونية لدى فيلاسكس ورمبرنت ، وإطلاعه على البومات الفنانين والرحالة الأوروبيين للقرن الثامن عشر (خاصة ميللنغ وروسيه وغيرهما) . والشبه القائم مع لوحة جيروديه بالأخص في تأويل شخصية «البطل الميت» في الجزء الأمامي من لوحة «انتفاضة القاهرة» ، والعمل بمبدأ التناقض في تركيبة البناء العضوي العام كما في لوحات الفنان غرو (توزيع الأشخاص إلى مجموعتين،

والتضاد في العنصرين الجسدي والروحي ، والتشابه في المعالجة التشكيلية لأوضاع بعض الشخصيات) وكذلك لجوءه إلى النصوص التاريخية التي كتبها الأوروبيون عن الشرق والفنون الشرقية وبخاصة فن المنمنمات الإسلامية . كل هذه المعطيات إنما تؤكد طموحاً نحو خلق صورة فنية جديدة أكثر مما تشير إلى إتجاه أيديولوجي لخدمة السياسة الإستعمارية في الشرق لاسيما وإن ديلاكروا رسم هذه اللوحة إبان فترة الأزمة بين الرومانسيين والأكاديمية الفنية التي كان يشرف عليها المحافظون في الفن والسياسة معاً ، فقد كتب ستندال عن تلك الفترة يقول: «نحن نقف على شفير ثورة أو إنقلاب في الفنون الجميلة . فاللوحات الكبيرة التي تتضمن ثلاثين شخصاً عارياً مستنسخين من النماذج اليونانية الرومانية القديمة كانت بلا مراء ، ظريفة حقاً ، لكنها بدأت بإثارة السأم لدينا[٥١]» . هذا الواقع وضع جيل العشرينيات من الشباب أمام حاجة ماسة إلى البحث عن أشكال فنية جديدة من أجل التعبير عن موضوعات معاصرة ، والارتقاء بالفن الفرنسي إلى مستوى العهود الماضية ، وإلى هذا أشار هيجو قائلا «ليس العطش إلى التجديد هو الذي يقلق العقول ، وإنما الحاجة الحقيقة ـ والحاجة الماسة لها [٥٢]» فالبحث عن أشكال وموضوعات قيمة قادرة على منافسة مدرسة دافيد الكلاسيكية ، هو الدافع الأساسي لديلاكروا نحو نسخ الشكل الفني الشرقي وتقليده وإختيار موضوعات شرقية تحمل التأويل والرمز إلى واقع فرنسا ، والإنسان بشكل عام ، إنسان القرن التاسع عشر حيثما وجد .

لقد درس ديلاكروا الإستشراق الفني لأول مرة كمقولة استيتيكية إزاء الخصوصيات المحددة للعقيدة الرومانسية . ونجده في هذا يعطي مثالا شيقا لتطور التفكير المجازي ، بأن يربط ـ كما يبدو ـ ما بين الإتجاهين المتناقضين ، أي المجازي والرومانسي ـ في رمز واحد .

ولا بد من الإشارة أيضاً إلى أن ديلاكروا ، شأنه شأن جيريكو ، قطع الصلة في مجال اللوحة التاريخية مع مدرسةدافيد ، بأن جعل موضوعاً للوحاته اللحظة التي تبلغ فيها الأحداث ذروتها ، وتكون في الوضع الدراماتيكي والحيّ والصادق، وليس «بعد إنتهاء الأزمة» . وكانت روحه الرومانسية تتعطش إلى

التعبير عن الحالات المتوترة والدراماتيكية والمضطربة ، وسعى إلى إظهارها في أوج الحركة العنيفة أو الآلام . لهذا فقد زاد ديلاكروا من حدّة ما تضمنته سابقا لوحات غرو (ديناميكية تركيب اللوحة ، التعبيرية في إظهار المعذبين ، وإزدراء الحرب) . وساعدته الموضوعات الشرقية في ذلك. وحين أظهر هزيمة البطل وليس إنتصاره الباهر تخلى نهائياً عن أساليب إظهار البطولة في الحرب (بروح فن المواضيع التاريخية إبان عصر الإمبراطورية) ، كما تخلى فى الوقت نفسه عن القواعد البنائية للتركيب الكلاسيكي لمشاهد القتال (وفي هذا المضمار بقى نصيراً لغرو وصاحب «سفينة ميدوزا ـ قنديل البحر») .

وهناك مسألة هامة تسترعى الإنتباه وتستوجب اتصاف ديلاكروا بالفنان الإستشراقي الأول في الحقبة الرومانسية ، وهي أن هذا الفنان كان يجذبه عالم الشرق الذي لم تتغير معالمه الروحية والأخلاقيه وقيمة المتناسقة مع معاييره الجمالية. فالأزياء الشرقية والفنون الشرقية هي تاريخية (تعود إلى القرون الوسطى) والعادات والتقاليد مازالت تربط الإنسان بتاريخه وجذوره المعرفية الأولى : الإسلام بوصفه منظومة فكر ديني ودنيوي . فضلا عن انسيابية الشخصية الشرقية بالطبيعة ، التى تؤكد فطرة العلاقة بالطبيعة ، وتماسك الفرد بعلاقته ببيئته . خلافا للإنسان الأوروبي آنذاك الذي فقد توازنه إثر تطور الصناعة والعلاقات الرأسمالية وما نجم عنها من ثورات وحروب . والغاية لدى ديلاكروا في دأبه على إستنساخ كل ما يمت لعالم الشرق وفنونه بصلة ، وإيجاد ينابيع خاصة به لاتجاه فني جديد على مستوى العالمية والتاريخية . فلم يشكل الدرب المطروق عقبة بالنسبة إلى المعرفة ، بل كان دعماً لها ، لأن معرفة المرء لما يبحث عنه، تستحث ـ بصورة لا مثيل لها ـ عملية المعرفة وتضاعفها في لمح البصر(٥٣)» من هنا منبع التفاؤل وحرص الرومانسي ديلاكروا وثقته بإمكانية الإستفادة من الشرق في تحديث الإسلوب الفني الجديد . لا سيما وأن لوحته الشهيرة كانت الضربة الأولى الموجهة إلى «الكلاسيكية» ، باستبدالها المعايير الفنية الشرقية بدلا من اليونانية ـ الرومانية القديمة وبموضوع معاصر . وبخاصة أن هذه اللوحة جذبت فوراً إهتمام المشاهدين والنقاد الذين لاحظوا فيها عنصر التجديد والميزات

التي بوسعها أن تحرر الفن الفرنسي من القوالب الجامدة والأشكال القديمة التي تحولت إلى قوانين ثابتة (ستندال ، وتيير ، وأ. جال ، وغيرهم من النقاد دافعوا عن هذه اللوحة) بينما إنهالت الهجمات العنيفة على ديلاكروا من قبل ممثلي المدرسة الكلاسيكية ونقادها . وكتب تيوفيل غوتييه مؤرخاً هذه الحقبة يقول في ذكرياته «لقد إنهالوا على الفنان بالألفاظ النابية ، وبالشتائم واللعنات ، حتى أنه كان من العسير إيجاد عبارات أكثر خشونة وفظاظة وخزياً . إذ وصفوه بـ«الهمجي» و«المهووس» و«المجنون» و«المخبول» (٥٤) .

ولو أن هذه اللوحة كانت ترفد أو تصب في مجرى المؤسسة الرسمية الفرنسية (الأكاديمية) أو (تمجد العداء للشرق والإسلام) ، أو تدعو إلى ضرورة السيطرة على الشرق لما جوبهت بهذه الهجمة المنظمة من أعلام الثقافة الرسمية السائدة ، فقد افتتحت هذه اللوحة بداية طريق شاق أمام ديلاكروا بعلاقته بالأكاديمية التي رمته بالحرمان فترة طويلة ، ولم تعترف به فناناً وطنياً كبيراً وعضواً في أكاديمية الفنون حتى عام ١٨٥٧ ، كما افتتحت بداية إتجاه فني رومانسي في فرنسا أحدث إنعطافاً جذرياً في تطور الإستشراق من حيث الفكرة والصورة معاً . ويعود الفضل إليه في أن يدخل الإستشراق الفني منذ العشرينيات ديناميكية تطور الأنواع الفنية الرومانسية المتمثلة في اللوحات التارخية ، والبورترية و«العاريات» وصور الحياة والبيئة ، وأن يبقى ديلاكروا أكثر المتعاملين مع الإستشراق جدية وحرية نظراً لتركيبة شخصيته الإبداعية . ففي عصر الإصلاحات أستأثر الإستشراق باهتمام كل رومانسي فكتب دكتور هيجو عن هذه الفترة يقول : «كنا في عصر لويس الرابع عشر هيلينيين ، أما الآن فنحن استشراقيون . ولم نعرف من قبل أبداً هذا الإنجذاب العام إلى آسيا ، من الصين إلى مصر ، والنتيجة أصبح الشرق كـ «صورة دينية» و«كمعبود» ، وبمثابة شغلنا الشاغل جميعاً ونحن ندرس العصر الحالي عبر منظور القرون الوسطى ، والحضارة القديمة للشرق»(٥٥). تطرق للموضوعات الشرقية في العشرينيات العديد من الرسامين (مثل شامارتان ، وأ. شيفر، وك . روكبلان ، وأ. فوربان وغيرهم) ، غير أن الإستشراق لم يشكل فى ابداعهم إتجاهاً فنياً أو منبعاً للالهام بقدر ما هو «موضة»

عابرة أثارها الإهتمام الكبير الذى أبداه الجمهور الفرنسى بالحرب التحررية اليونانية . ففي صالون عام ١٨٢٦ مثلاً عرض الفنان الرومانسي آرى شيفر لوحته «آخر المدافعين عن ميسالونغا» . دورتريخت ، متحف آرى شيفر) . ولم يتجل في تركيب اللوحة واختيار الموضوع أي «عناصر تجديدية» ولم يفلح الفنان في تجنب «التصنع» والحذلقة المسرحية في إعطاء الزخم الدرامي للحدث . بالرغم من تخليه عن منطق التركيبة المجابهة †"Frontality"والتشديد على مبدأ الجمود ـ والملامح المجردة من أية صفة محلية أو قومية في توزيع أدوار الشخصيات ، ومع وجود نواقص تركيبية للبناء العام للوحة فإن لوحة شيفر تتميز بالأهمية الآنية للموضوع المستوحى من أحداث العصر والناطق بدرامية الواقع الإنساني ، في تأويل الفكرة وبعض الشخصيات (النساء المنتحبات في مقدمة اللوحة والجانب الأيمن منها) ، والصدق فى تصوير الأزياء و«البرانص» اليونانية . وتجدر الإشارة إلى أن شيفر حاول اللجوء إلى منطق الإيماءات والإشارات الدينية ليدلل على رؤيته لصراع اليونانين والأتراك كصراع بين المسيحية والإسلام حيث تبدو في اللوحة مجموعة الرجال السائرين خلف النساء حاملين الصليب والرايات كرمز للإيمان الراسخ بالنصر المسيحي . ومن حيث الأسلوب فإن شيفر لم يستطع أن يخلق وحدة درامية «للحدث» لا بواسطة اللون ، ولا بواسطة الحركة ولا باتقان منح التعابير الإنسانية في الأوضاع وفي تعبير الوجوه . فقد خلت لوحته من النزعة التعبيرية المتألقة ، والديناميكية الروحية التي أسبغها ديلاكروا على أبطاله في «مذبحة هيوس» . فضلا عن أن شيفر لم يستطع التخلص من الطابع البلاستيكي الجمودي في حركات الأيدي المصطنعة على غرار لوحات برودون وغرو وجيروديه للتعبير بحركة اليد المرفوعة إلى أعلى كرمز للمعاناة والفجيعة وطلباً للنجدة . هذا وبقيت الموضوعات المصرية تشغل أذهان الرومانسيين الشباب كصدى لحملة بونابرت الشرقية من جهة ، وبوصف مصر باباً مفتوحاً أمام الفنانين الفرنسيين لينهلوا من حضاراتها، ولتمرين ريشتهم بموتيفات قادرة على تجديد دم الإبداع فيهم . فبالإضافة إلى فوربان وهوراس فرنيه تناول الموضوعات المصرية في لوحاتهم كل من بيلانجية وهايم وشامارتان

وغيرهم. عرض فوربان في تلك الأعوام لوحتان «خرائب تدمر» و«خرائب في الصعيد» ، وعرض بيلانجيه لوحة «ذكريات عن «أبوقير» صالون عام ١٨٢٤ وعرض هيم لوحة «الإستيلاء على القدس» ، كما عرضت في صالون عام ١٨٢٧ سلسلة من اللوحات والرسوم التي أنجزها شامارتان أثناء رحلته إلى الشرق عام ١٨٢٦[٥٦] (حيث زار اسطنبول ومصر) . وقد صور في هذه الرحلة بورتريه لحاكم مصر محمد علي باشا مفتتحا بذلك الطريق أمام معظم الفنانين الفرنسيين والأوربيين الذين زاروا مصر وصوروا حاكمها بحيث تشكلت حتى أواسط القرن التاسع عشر سلسلة من البورتريهات التي تمثل مراحل متعددة وبمواصفات متنوعة لشخصيته تصلح لأن تكون مجالا لدراسة ايقونغرافية مستقلة بذاتها) .

حاول شامارتان أن يلج عالم الشرق السياسي بلوحة تاريخية مستقاة من واقعه المعاصر وهي لوحة («مذبحة الانكشارية» عام ١٨٢٧ ، متحف روشفورد) غير أنها من حيث النسق الايقونغرافي لم تشذ عن قاعدة فناني عصر الإمبراطورية الأولى ولا عن لوحة هوراس فرنيه «مذبحة المماليك» . بيد أن شامارتان أفلح في التعبير بصورة أدق عن اللحظة المأساوية نفسها وعن التوتر الإنفعالي للمذبحة التي طالت الشرقيين . مع محاولة لإعطاء صورة واقعية لنمط العمارة المحلية في اسطنبول حيث يظهر في خلفية اللوحة مسجد السلطان أحمد الشهير . الذي يقوم دوره على الاشارة إلى «مكان» المذبحة كما تعيد إلى الأذهان تركيبة اللوحة التي تصور مجموعة الإنكشارية السائرة من اليسار إلى اليمين لوحة «انتفاضة القاهرة» للفنان جيروديه، لكن شامارتان يصور إناساً يرتدون أزياء بسيطة وعادية وغير احتفالية خلافا لما هو الحال في لوحة جيروديه الذي ركز جهده على العناصر الديكورية والإكسسوار في صورة «لأمير الشرقي» المقتول بالزي الوطني الأنيق . كما يلاحظ في عمل شامارتان التكلف في توزيع سياق الحدث والشخصيات وحتى شكل تعابير وجوههم المسرحية ، والإيماءات المصطنعة في حركات الأشخاص وأوضاعهم وخاصة شخصية الفارس الممتطي صهوة جواد أبيض ـ البطل الرئيسي ـ وكذلك يد الجندي المرفوعة في المقدمة التي تشبه طريقة تصوير جنود نابليون في لوحتي «معركة ابوقير» و«معركة الأهرام» للفنان غرو). إن زيارة

شامارتان للشرق وإن كانت أول زيارة لرومانسي فرنسي غير أنها لم تؤصل في الإستشراق الفني طابعه الرومانسي الإبداعي (بقي شامارتان مقلداً لغيره من فناني الإستشراق) كما أنها لم تحدث في إبداع هذا الفنان ورؤيته للشرق نقلة نوعية . إن طبيعة الرومانسية بوصفها إتجاهاً فنياً تحمل في ذاتها قوانين التناقض الناتجة عن . التناقض في البنية الداخلية للشخصية الرومانسية ، وإزدواجية الواقع الرومانسي في رؤيته للصراع الفكري ـ الفني المعاصر يحدده عمق تناقض البنى الداخلية المكونة له . ففي الرومانسية نفسها وجد احتمال استيعابه من قبل القوى المحافظة أو الرجعية ومن قبل القوى الإبداعية والتقدمية والرومانسية مذهب التعدد السياسي والإجتماعي الذي يحكمه منطق «الفردية» و«الذاتية» في التعامل مع الظاهرة ، ومع الحياة أي مع العالم الخارجي من خلال العالم الداخلي الشخصي البحت . فالإبداع الفردي أو حرية التفرد في الإبداع هو في الأساس مطلب الرومانسيين الأول للإفلات من قيود المؤسسة الرسمية والذوق السائد الذي تمليه علاقة العرض والطلب أو السوق الفني . وهذا الواقع مثلته أعمال فنانين ينتمون لجيل واحد ، ولمذهب فني واحد ، حيث تعاملوا مع موضوع واحد هو الموتيف الشرقي من عدة أوجه نظر . فليس هناك وحدة رومانسية تتطابق فيها وجهات النظر بالعلاقة بالواقع وتصويره . إنما هناك جدلية العام والخاص ، الكل والوحدة .

والتاريخ برأي الرومانسي ـ «هو حياة شعب ، لذلك نرى أن همومه ، ومشاعره ، وعلاقته بالأحداث ومشاركته فيها ، ورأيه في الناس وفي أفعالهم هو الذي يشكل المضمون الهام للتاريخ . ومن وجهة النظر هذه فإن الرأي الشعبي يحدد المقياس الموضوعي للحدث التاريخي ، وموقعه في حياة الشعب . لذلك فإن تاريخ القيم أو الأخلاق عليه أن يكمل بتاريخ الآراء الشعبية» . بهذه المقولة حاول أحد أبرز مؤرخي الرومانسية الفرنسية ريزوف أن يحدد طبيعة الرومانسية كمذهب مشيرا أيضا إلى أن علم الجمال الرومانسي ينفي مسألة تمثيل أو تصوير الحقيقة ، فقد استعاض عن ذلك بالبحث عن مفهوم «الحقيقة» الأشمل والأعمق من الحقيقة «الفعلية» ، لكونه يتضمن مجمل وقائع الأحداث،

الموضوعة وغير المعروفة ، ولأنه يعبر عن جوهرها بوضوح ودقة»[٥٧] . والبحث عن الحقيقة مسألة نسبية . ورؤية الحقيقة والتعبير عنها لدى الرومانسيين قابل للمفارقة والتناقض . وللتناقض الرومانسي في رؤية الحقيقة ، والواقع والتاريخ جذور : منها معرفية ومنها إجتماعية ، وحتى في تحديد علاقة الفن بالواقع نرى أن الرومانسيين يتناقضون في تحديدها ، وبعضهم يعتبر « أن الفن مستقل عن الحياة غير أنه يحددها»[٥٨] والبعض الآخر يرى «أن الفن مرتبط بالحياة ومرهون بها»[٥٩].

إن التناقض كمبدأ رومانسي لا يلغي وحدة الرومانسية . وإنما يفرض على الفن ظواهر متنوعة ، وأشكالاً متعددة ، وطرائق وأساليب متباينة المستوى المعرفي والتقني ، غير أنه تتجاذبها جدلية الوحدة والصراع الإبداعي . فشكل التعبير الرومانسي هو حالة نقد للواقع ، وبحث عن إحتمالية المثال . وهو قائم أساساً على ضدية العقلانية ، وعبادة وتأليه المشاعر ، وفرض نمط شاعري في العلاقة بالحياة ، وبالفن . إن هذه الخواص الرومانسية إنعكست على تصوير الموتيف الشرقي ، ووسمته بالملامح الرومانسية العامة والخاصة . وفي سياق إطار البحث عن تطور سياق الإستشراق الرومانسي للعشرينيات نجد أن سبلا متعددة ظهر فيها الموتيف الشرقي ، فما بين لوحة «مذبحة هيوس» اللوحة التاريخية الشهيرة ولوحة «موت سارداناپال» اللوحة التارخية الثانية لديلاكروا التي هزت أركان المدرسة الأكاديمية في صالون عام ١٩٢٧ ، عمل ديلاكروا على عدد من اللوحات ذات الموضوعات الشرقية سنضطر إلى الكلام عنها لاحقا نظراً لضرورة الحفاظ على سياق البحث في نوع اللوحة التاريخية بالذات .

لوحة «موت سارداناپال ، ١٨٢٧ ، اللوفر ، باريس»

إن أعوام العشرينيات هي مرحلة تشكل إبداع ديلاكروا ، وإنبثاق لغته التشكيلية ، التي حاول من خلالها خلق نهج فنى رومانسي خاص به . وليس من قبيل الصدفة أن يكون التاريخ مصدراً للوحته الثانية «موت سارداناپال» التي أثارت ضجة لا مثيل لها في أوساط الفنانين والنقاد وقتذاك ، ومازالت إلى يومنا

هذا تعتبر «لغزا» فنيا من حيث الشكل والمضمون يستهوى العديد من مؤرخي فن القرن التاسع عشر ، نظراً لفقدان المعلومات حول مرحلة إنجازها من «يوميات» ديلاكروا نفسه ، مما يجعل الباحث في حالة بحث دائم وافتراضات للمصادر الايقونغرافية التي اعتمد عليها الفنان ديلاكروا . تعتبر لوحة «موت ساردانابال» مرحلة جديدة في تجلى الإستشراق الفني على أسس فكرية ـ فنية رومانسية مترعة بأقصى مخزون معرفي ، وزخم إبداعي ، مستندًا على كل المعطيات الشاملة بعالم الشرق وعلمه التي توصل إليها المستشرقون الأوروبيون حتى بداية القرن التاسع عشر . إذ لم تكن أوروبا عملياً تملك معلومات دقيقة عن ثقافة بلاد ما بين النهرين وفنونها بإستثناء روايات المؤرخين اليونانيين القدماء (هيرودوت ، ديودور الصقلى) وكتب الرحالة والمستشرقين في القرن الثامن عشر، حتى إكتشافات العالم الفرنسي بوت والإنجليزيين رولنسن ولاتشارد التى تمت فقط في الأربعينيات من القرن التاسع عشر . لهذا بقى بمثابة لغز بالنسبة للباحثين ، والسؤال من أين استقى ديلاكروا موضوع لوحته وموتيف «النار» الذي أختاره كصورة فنية رومانسية؟ . إن المصدر الأول للوحة موت «ساردانابال» هي مسرحية بايرون التي صدرت في عام ١٨٢١ (٦٠) . وقد ترجمت إلى الفرنسية ، حيث قام الفنان أ. ديفريا بتصوير أحداث المسرحية للترجمة الفرنسية ، وهو الذي أطلع ديلاكروا في بداية عام ١٨٢٦ عليها (٦١) . وقد أعجبته الفكرة وقرر تنفيذها في لوحة يشارك بها في صالون عام ١٨٢٧ . لا سيما وأن هذه المسرحية قد أهداها بايرون للشاعر الألماني غوته صاحب «الديوان الغربي ـ الشرقي» الذي كان إبداعه يشكل أحد مصادر الإلهام الرئيسية للرومانسيين الفرنسيين ولديلاكروا بالذات في العشرينيات وبعد أن ترجمت أعماله إلى الفرنسية) . فمن حيث البناء الفني لم يخرج ديلاكروا عن الإطار الذي رسمه بايرون . بالرغم من أن بايرون قد توجه إلى تاريخ الشرق القديم توجهاً رومانسياً في تصويره غير أن ذلك لم يثنه عن المحافظة على وحدة «المكان» و«الزمان» ، في الحدث ، كما هو الشأن في قواعد بناء الدراما الكلاسيكية اليونانية القديمة . وقد شرح بايرون مبرراً ذلك في مقدمته قائلا : «لقد سعيت إلى تتبع رواية الأحداث كما هي لدى ديودور

الصقلي، لكنني وجدت أنه من الضروري تطوير الأحداث وفقاً لقانون الوحدات الثلاث . فالتمرد في مسرحيتي يحدث فجأة ولا يدوم سوى يوم واحد ، بالرغم من أنه كان في التاريخ نتيجة عمليات حربية مديدة» (٦٢) . وقد سار ديلاكروا على خطاه في مسألة «إختزال» المسافة الزمنية إلى لحظة تاريخية واحدة هي «الأوج» في التوتر الدرامي للحدث ، وتقليص مساحة «الحدث» أي المكان إلى صورة مكانية مكثفة الدلالات ، والإشارات ومثقلة بالرموز التعبيرية . وهي لحظة استلقاء الملك ساردانابال على فراشه ، يحيط به جواريه ، وخدمه وخيوله ، ومجوهراته وأنفس ما لديه من ممتلكات ، بإنتظار النار التى ستوقدها إحدى خادماته بالقصر (تبدو في نهاية الجزء الأيمن من اللوحة أي قرب فراش الملك) لتلتهم ألسنتها الجميع دون إستثناء . لقد قدم بايرون في مسرحيته «سارداناپال» لديلاكروا نصا يجسد رؤية رومانسية فلسفية ـ تاريخية بديلة للرؤية الكلاسيكية تقوم على فهم للتاريخ ، يشمل مبدأ فنيا معبرا عن «روح العصر» وظروف «المكان» و«الزمان» وروح الشعب وثقافته وتقاليده الفنية وقيمه الروحية والمادية الخاصة به والتى تمنحه الطابع «المحلى» «القومي» والإنسانى الشمولي . وما كرسه فكر هردر التاريخي في تحليل ظاهرة الثقافة الفنية بواسطة التوغل في «روح العصر» وجعل «التاريخي» قائم على تصوير «المحلي» و«القومي» في الفن ، وإنطلاقاً من فهم ف. شليغل في كتابه «فلسفة التاريخ» للتاريخ الذي يقوم على جدلية التناقض بين المثالي والواقعي كقوى محركة لتطور الإنسانية ، فإن الرومانسيين سعوا إلى التجسيد التاريخي للصورة الفنية وفقا «للصبغة المحلية» التي سادت كنزعة مميزة لشتى الفنون آنذاك : الرواية التاريخية ، الشعر التاريخي، المسرح التاريخي(٦٣) . (ففي المسرح والأوبرا أخذت تختفى الموضوعات الميثولوجية لتحل محلها التاريخية ، مع نزوع لتصوير الملامح والمعالم والمعايير التارخية في الديكور والأزياء أى المحافظة على الدقة الفنية التاريخية في التصوير والتعبير عن «الحدث» التاريخي) . وحول بناء الدراما الرومانسية أكد الرومانسيون الطابع المحلي في كل المدارس الأوروبية وكل الفنون الرومانية . لقد أشار أ. شليغل إلى «ضرورة أن يحل الطابع القومي في الدراما»(٦٤) ، وأكد فاغنر أن «تقييم أي» فنان

أو شاعر ـ يجب أن ينطلق من مسألة استيعابه لظواهر العالم وأشكاله وكيف يحدد الخصائص المميزة للقومية التي ينطلق منها» (٦٥) . أما هيجو فقد عبر عن أن «اللون المحلي» يجب أن «ينطلق من قلب الدراما وليس من سطحها ، ويجب أن ينتشر في كل خلاياها وزواياها كالغذاء الذي ينطلق من جذور الشجرة وحتى آخر ورقة فيها . فالدراما عليها أن تتوغل في روح العصر وتحمل لونه ، حتى تشعر بأنه يسبح في الهواء . وبمجرد أن تدخل الدراما وحتى أن تخرج منها ، يجب أن تشعر وكأنك انتقلت إلى عصر آخر ، وفضاء آخر تماماً»(٦٦) .

إن مسألة تجسيد الصورة التاريخية ـ المحلية لعصر ساردانابال لم يكن بالمسألة السهلة بالنسبة لديلاكروا الرسام الذي حاول أن ينقل عالم مسرحية بأكمله الى لوحة زيتية واحدة . فأمامه مهمتان ، التوغل في البنية الفنية المسرحية للدراما التي اختارها وفقا للفهم الرومانسي لها ، وإيجاد الشكل الفني التشكيلي المعبر عنها في عصر ساد فيه نزوع علم الجمال الرومانسي نحو التاريخية ، ليس في رسم طابع الظاهرة فحسب ، بل وفي الطموح (لربط النظرية . الفنية بتاريخها أي) بالتوليف ما بين نظرية الفن وتاريخه ، مما يفترض إعطاء صورة فنية دقيقة تاريخيا . من هذا المنطلق بدأ ديلاكروا عملية البحث عن الهوية الروحية والمادية لبطل لوحته الجديدة في مصادر شتى . وقد عمل على مدى فترة طويلة في رسم تخطيطات يتبين منها كيف تطورت لديه صورة البطل الرئيسي ، والمراحل التي مر بها أثناء مهمته في محاولة التملك من المعرفة الشرقية حول العصر الذي ينتمي اليه . بدون أدنى شك مضى ديلاكروا في التعبير الدقيق عن صورة الموت الفاجع للحاكم الشرقي الفذ أبعد بكثير من المصدر الأصلي (أي تراجيديا بايرون) مستفيدا من جميع المعطيات المتوافرة لديه ، سواء الأدبية ـ الروائية ، (هردر في «إكليل الشعر الشرقي» و«حول علم الجمال الشرقي» و«رسالة من برسيبو ليس»(٦٧) وغوته في «الديوان الغربي ـ الشرقي») والفنية والعلمية آنذاك .

ومن الملاحظ أن ديلاكروا قد حاول الجمع بين الصورة الروحانية والشهوانية ، والذهنية والإنفعالية والمأساوية في شخصية البطل الرئيسي بما يماثل الصورة التي

رسمها كل من هردر وغوته عن شخصية الملك الفارسي ـ «الشرقي» . فضلا عن إنجذاب ديلاكروا إلى اسلوب الوصف التعبيري لعالم الشرق الجمالي والأخلاقي (كما هى حال هردر وغوته) من خلال نسخه وتقليده لشتى الفنون التزينية التطبيقية الشرقية الإسلامية : الفارسية والهندية والعربية من جرار وجوانات وحلى مزخرفة ، وعدة الجواد ، وأزياء ولوازم بيتية تغطي الجزء الأمامي من اللوحة وتقوم بدور الدلالة على «الصبغة المحلية» لعالم الشرق الجمالي ـ الفني . ومن خلال وضعه للملامح المميزة ـ للبطل الرئيسي ـ الملك الفارسي المستبد والمتنور ، الذي عاش بشاعرية ومات بشاعرية ، وعرف شتى ملذات الحياة الذهنية والحسية ، والذي اختار لنفسه ميتة تاريخية موسومة بمتعة استقبال الموت ووداع الحياة بمظهر احتفالي ، ضمنه كل ما أحب في الكون من حي وجماد . مخلصاً بذلك لنفسه ، مستجيباً لقدره كبطل رومانسي . ففي اللوحة التخطيطية الأولى بدا ساردانابال بوجهه النحيل الضامر المائل إلى الاستطالة ، ولحيته المسترسلة ، وحاجبيه الرفيعين كقوسين شامخين فوق عينين مشرعتين «كعيون غزال» . وهذه الصورة للملك الفارسي مماثلة تماماً للصورة الايقونغرافية المتعارفة في المنحوتات البارزة التي تغطي جدران قصور برسيبيولس والتي تصور ملوك فارس . ومن المحتمل أن ديلاكروا اعتمد على المنحوتات البارزة في «ايتروس» (٦٨) كنموذج لدى تصوير هيئة «ساردانابال» الراقد على فراشه . وهناك فرضية بأن الفنان ديلاكروا قد استنسخ صورة الملك الفارسي من ألبومات وأعمال الغرافيك التي صورها الرحالة الأوروبيون في القرن الثامن عشر ونخص بالذكر أعمال كورنيليوس لوبران «وصف رحلة بلاد ما بين النهرين عام ، ١٧١٤» و«رحلة في فارس» (٦٩) للرحالة الانكليزي السيركان بورت . لقد حاول ديلاكروا إستناداً إلى الصورة الفنية الفارسية المتوافرة لديه آنذاك واستنادا إلى كل ما جاء فيها من أبحاث وخواطر ، ودراسات حول الحضارة الفارسية ، أن يمنح الشكل مضموناً تعبيراً ملائماً . فالملك الفارسي استناداً لما جاء في الزند افستا وما وصفه به المستشرقون هو «ظل الإله أرموزدا على الأرض» وصورة طبق الأصل لشهريار فى «ألف ليلة وليلة» وكذلك للوصف الذي جاء في كتب التجار والرحالة الفرنسيين

للقرنين السابع عشر والثامن عشر (تافرنيه وشاردان بشكل أساسي) [٧٠] . حيث ترتبط صورة الشرقي مع المثل الجمالية والأخلاقية المميزة له .

إن صورة «ساردانابال» بركان تضطرم فيه طاقة روحية جبارة وخيالية استجمعها البطل التاريخي في مواجهة الموت وجها لوجه مواجهة الند للند . وهذه الطاقة الروحية الهائلة هي التي منحته الجرأة في اختيار شكل الموت ، أي الموت «بالنار» . فموتيف «النار» ، هو صنو العبادة الوثنية للفرس ، وهو رمز «طهارة الروح» لدى الرومانسيين ، وليس من قبيل الصدفة أن يتخذ ديلاكروا من موتيف «النار» إطاراً لفكرة لوحته .

إن موتيف النار ينسبه بعض الباحثين إلى إحدى صور الغرافيك في البوم «كورنيليوس لوبرين» حيث تبين «موت الملك سردانابال فوق النار» . ومن المؤكد أن ديلاكروا كان يملك في مرسمه مجموعة متنوعة من أعمال الغرافيك التي كان يلجأ إليها لدى تصوير لوحاته ، وهناك سلسلة من المقالات التي ظهرت في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات تحاول ربط موتيف «النار» الذي اعتمده ديلاكروا في لوحته ، وإستنادا إلى مجموعة النسخ التخطيطية التي نقلها ديلاكروا عن المنمنمات الهندية والفارسية وبخاصة المنمنات التي تزين ديوان الشاعر على شيرنوائي ، (انجزها الفنان شاه عباس) [٧٢] والتي وجدت في مرسم ديلاكروا بعد وفاته . حيث استلهم ديلاكروا من إحداها التي تمثل صورة «عروس هندية ألقى بها في النار التي سيحرق فيها جثمان خطيبها (وهو تقليد إجتماعي متبع في الهند آنذاك) . فمن حيث البناء العضوي العام للمنمنمة وللوحة ديلا كروا هناك تماثل في إطار الفكرة والتركيبة الفنية : شكل سرير سردانابال شبيه بنعش الخطيب الهندى ، كما أن ترتيب المجموعات المصورة في كلا التركيبتين متماثل لحد كبير . أولاً في تمركز الحدث (مساحة الحدث الرئيسي لمرقد سردانابال ، ومرقد جثمان الخطيب) وهو الجزء الأوسط من المركز ـ المستقر والذى حوله تجرى الحياة والحركة وفق خط قطرى صاعد من الركن الأيمن السفلي إلى الركن الأيسر العلوي وعند نقطة تقاطع الخطوط القطرية حيث يتم تشكيل مركز الحدث في كلتا الصورتين . لقد تخلى الفنان ديلاكروا بشكل مقصود في بناء لوحته عن التركيبة والعجينة اللونية

المميزة للوحة التاريخية في الفن الفرنسي آنذاك ، خارقاً التقاليد المتعارف عليها في بناء الحدث التاريخي الذي يصور عادة في المقدمة (أي الجزء الأمامي من اللوحة) وأمام أعين النظارة عامدا في لوحة «موت سارداناپال» أن يفرد للمقدمة دوراً وصفياً ، ثانوياً ، أو بالأحرى مدخلاً للحدث الرئيسي الذي يتركز فيه دور البطل الرئيسي أو الفكرة الرئيسية في عمق اللوحة . إن ديلاكروا حاول اختصار عالم الشرق برموز وإشارات قلما جازف قبله فنان في اللوحة التاريخية بأن يجمع في تركيبة واحدة مثل هذا القدر من الأشخاص ، والأشياء ، والتفاصيل في أوضاع مختلفة وحركات معقدة ومتقاربة ، وبهندسة قائمة على مبدأ الخطوط القطرية . علماً بأن لكل مشهد ، مغزاه ، ولكل مجموعة دورها ، ولكل حركة دلالتها ، ولكل لون تعبيره ، بحيث تبدو اللوحة للنظرة الأولى وكأنها حالة من الصخب والفوضى تعجز العين عن تحديد وإستيعاب حركة الخطوط المتشابكة فيها والألوان المتمازجة . الحقيقة أن عالم لوحة «موت سرداناپال» يشبه إلى حد كبير عالم المنمنمة الشرقية القائم على مبدأ «توليف» الأنواع الفنية المختلفة : البورتري، الطبيعة الصامتة ، صور الحياة والبيئة ، حيث توحد كل العناصر الشكلية من ألوان وخطوط ، لتقدم صورة مكثفة ومعبرة عن مبدأ الزركشة الفنية والنزوع نحو الأرابسك في الصورة الفنية . والمنمنمة لم تخضع لمفهوم علم المنظور في تصوير الأبعاد الثلاثة لبناء اللوحة ، بينما ديلاكروا أخذ من المنمنمة نمط السياق السردي للحدث متبعاً مبدأ الأبعاد الثلاثة في بنائه ، مخضعاً إياه لتوليف مرهف ودقيق بين عالم الصورة الشرقية (المنمنمة أو فن التصوير التصغيري) وعالم الصورة الفنية الأوروبية ضمن مفهوم (الأبعاد الثلاثة) لعلم المنظور . ويغدو مبدأ التناقض أو التضادية ، الأداة الرئيسية التي «تتحكم» في إيقاعات الحركة المعقدة والمتنوعة في حالة إنسيابية من تضافر الألوان والأضواء والظلال . فالجزء الأمامي يتكون أساساً من هارمونيا الأوضاع المتناقضة في الأجساد وحركات الأيدي ، حيث يتراءى للمشاهد وكأن عملية توزيع الحركة تقوم على عدة محطات، فتبدأ بشخص رجل يدفع الجارية العارية نحو فراش الملك ، بينما تتوقف حركته بمشهد المرأة التي تقاومه ، وتتجمد نهائياً الحركة في صورة «أمة» سارداناپال

المفضلة (ميرا) مستلقية عند قدمي الملك في منتهى الإستسلام للموت. ويشدد عند قدمي الملك في منتهى الاستسلام للموت . ويؤازر هذا الخط القطري سياق اللون الأحمر الإرجواني في الطرف الأيمن واللحاف القرمزي بلون الدم . إن جرأة ديلاكروا الملون وموهبته في خلق سيمفونية لونية متميزة ومغايرة للسائد قد تحقق في هذه اللوحة التى حطمت المعايير التقليدية اللونية في اللوحة التاريخية الفرنسية الشائعة آنذاك . وقد وصف أحد أبرز مؤرخي فن ديلاكروا هذه اللوحة بقوله : إن كل ما كان يحبه ديلاكروا ، وكل ما كان يحلم به ، ويثير نشوته، قد تجمع في هذا التيار العارم ، وكأنها ينبعث من عبير مسكر، يختلط برائحة الدم ويندفع نحو الأعلى ، مثل سحب دخان مندفعة من نار مشتعلة ، ولم يجمع سابقا بمثل هذا الحماس والنهم مثل هذا القدر الكبير من المجوهرات والقلائد والزهريات المصنوعة من المعدن المطروق والحلى الذهبية والفضية اللامعة . ولم يتألق اللون أبداً بمثل هذا السطوع ، جامعاً في حزمة لونية كلاً من الأبيض اللؤلؤي والذهبي البراقين ، والوردي الأحمر والبرتقالي ، وامتزاج هذه الألوان الثلاثة الأخيرة باللون الفضي الذي يبدو أكثر تألقاً إلى جانب الأخضر» (٧٣). إن مبدأ التضاد اللوني للملابس البيضاء الناصعة والغطاء الأحمر لسرير سردانابال يعكس لحظة التوتر في جدلية التناقض بين الحياة والموت ، الحقيقة والوهم ، الهدوء والانفعال ، الطهارة والجريمة ، السمو الروحاني والشهوة المفرطة . ومبدأ التضاد أو التناقض اعتمده ديلاكروا كمبدأ مجازي للتعبير عن الحالة النفسية لإبطال لوحته التاريخيين، وعن رؤية للتاريخ قائمة على جدلية الواقع والمثال ، فبينها يستلقى سردانابال على فراشة في وضع هادئ ، أنيق محتفظاً بجلاله ووقاره منعزلاً عن الأشخاص المحيطين به ، بفاصل من الألوان البيضاء والحمراء تضج المجموعات البشرية من حوله بموجات الانفعالات الجامحة للقاء الموت ، وتبلغ قمتها في صورة «الزنجى مع الفرس» . فالمعالجة التشكيلية لبناء الوحة القائم على مبدأ تناقض أوضاع «المجموعات» المتنوعة لم يسجل دون تفكير الفنان في سيادة مناخ عام متكامل للوحة ككل . وبهذه المعالجة يقترب ديلاكروا من طريقة غرو في عمل لوحاته التاريخية وحتى لوحات دافيد الذي كان ينفذ تركيب اللوحة على

أساس «المقاطع» ، غير أن ديلاكروا عارض الترتيب المنسق الجامد والخطى لدى النزعة الكلاسيكية بعفوية الخيال البنائي الفني ويمنح الألوان حرية التعبير ، أي بإطلاق العنان للون في أداء الفكرة وفي خلق «واقعية درامية» يشكل محتواها هجوما على مبادئ دافيد (وبخاصة في سيطرة الألوان الدافئة والصاخبة الحمراء والبرتقالية بشكل رئيسي) والسكونية والعقلانية ذات المنطق الهندسي البارد الذي اتبعه في لوحاته التاريخية . بينما مجد ديلاكروا لذة الشهوة والانفعال كأمر مناقض للعقل القادر على كبح مشاعر الإنسان ، وتشكيله في أطر مثالية بدون لحم ودم . كما أن ديلاكروا إعتمد مبدأ الديناميكية في التشكيل مستهدفاً ربط حركة الروح الإنسانية بصخبها ، وضجيجها ، وألمها ، ومعاناتها في صراعها الوجودي ، بحركة الجسد . والجسد في التعبير الرومانسي لدى ديلاكروا هو أداة الروح ومسرحها ، وحركة الجسد المرنة ، الرشيقة ، هي أسيرة حركة الروح ، تتغير وتتنوع وفق تغير وتنوع الحالة النفسية الإنسانية . ولذلك نرى أن ديلاكروا كما في معظم لوحاته التاريخية يلجأ إلى تصوير الجسد الإنساني العاري (وغالبا ما يصور أجساد النساء العارية في الجزء الأمامي من اللوحة) كصورة مجازية للتعبير عن حالة الروح أو عرى الروح . ويعتبر عرى الجسد بالنسبة له كصورة فنية يمكنه من إيصال الحالة الروحية والمعاناة النفسية لأبطاله ، وهو تقليد فني سائد في الفن الأوروبي كرسه ميكل إنجلو في جدارياته الشهيرة ، وعمل به العديد من اعلام فن التصوير الأوروبي فيما بعد وبخاصة روبنز ، فيرونيز ، رمبرانت وفناني عصر الباروك والروكوكو . إن ديلاكروا الرومانسي حاول الإرتقاء بأدواته التعبيرية إلى مستوى المدارس الفنية العريقة في أوروبا لذلك نرى أنه قد ادخل في بناء هذه اللوحة تفاصيل عديدة مستوحاة من هذا الفن أو ذاك ، أو من هذا الفنان أو ذاك وبخاصة صورة المرأة كرمز ، للمعاناة والحب ، والتضحية والضعف ، والعذاب والصبر (متأثراً إلى حد كبير بروبنز ، وفيرونيز ، ورمبرانت ، أي رواد التيار اللوني في فن التصوير الأوروبي) . وصورة المرأة العارية المكثفة في لوحة «موت ساردنابال» لم يقصد بها تأكيد الحسية والشهوة الشرقية فقط ، وان كان ديلاكروا قد أراد في صورة المرأة أن يرمز إلى شكل من أشكال لذات الحياة التي

كان يتمتع بها الملك الفارسي ، غير أن صورة المرأة تبرز هنا وفق الرؤية الرومانسية الفنية للمرأة وهي رمز لثنائية الروح والجسد . وفيها يحقق الرومانسي البعد الروحي الإنساني ، والبعد الجسدي الحيواني ، والإنسان هو هارمونيا صراع المتناقضات : الإنسانية والحيوانية ، الخير والشر ، السماوي والأرضي ، الخصوبة والعقم ، الموت والحياة . إن الناظر إلى لوحة «موت سارداناپال» تشده النظرة الأولى إلى دفء الشرق وحرارة عوالمه المتضادة . وفي الحقيقة استطاع ديلاكروا بريشة توليفية رفيعة أن ينسق بين معايير وتفاصيل فنية مختلفة سواء الشرقية : الهندية ، والفارسية ، والعربية المستوحاة من أنواع فنية شتى : من الفنون التزيينية، والمنمنمات ، وفن النحت البارز "relief"† أم غربية تتداخل فيها الصور الفنية النهضوية والباروكية والروكوكو ، برؤية رومانسية كوسموبوليتية ، تاريخية مترعة بالإيقاع والحركة اللونية والتقنية ـ التركيبية . وقد شرح ديلاكروا نفسه في يومياته رأيه بدور المؤرخ الرومانسي قائلا : «إن الولع المعاصر بتصوير التفاصيل قد انتقل حتى إلى المؤرخين ، وإذا كان المؤرخ يتحدث عن حدث أو بطل ما ، فإنه يريد إظهار كل شيء على الإطلاق، ساعياً إلى إماطة اللثام عن القرون ، وبعث الأفراد بلحمهم ودمهم ، إنه يدرك مظهرهم وأفكارهم ، ويطمح للتوغل في كل أقوالهم حتى في الظروف العديمة الأهمية . من هذه الزاوية يعتبر المؤرخ أكثر رومانسية من القدماء الذين كانوا يصورون الأحداث بريشة عريضة ، ويرسمون على لسان أبطالهم بالعبارات الضخمة» (٧٤) . وديلاكروا الرومانسي كان يدرك دوره كفنان ـ مؤرخ في هذه اللوحة التاريخية . من هنا نراه قد أظهر كل ما لديه من معرفة غربية وشرقية لنقل صورة فنية تنتمي إلى «زمان» آخر «ومكان» آخر ، أي إلى حضارة مغايرة تماماً لحضارته جاهداً فى منح «الصبغة المحلية» لشكل ومضمون هذه الصورة . ونراه لجأ إلى مبدأ الاستعارة الفنية من الفنون الشرقية بمختلف مدارسها والغربية أيضاً ومبدأ الاستعارة هو أساساً طريقة فنية تقليدية لتصوير الحياة (إن مبدأ الاستعارة الفنية اعتمد في تصوير الميثولوجية القديمة والمتوسطة منذ عصر النهضة ، مروراً بشتى المدارس الفنية الحديثة) . والفن بالضرورة محكوم باللجوء إلى مبدأ الإستعارة

بهدف تمثيل تعميمي للحياة ، وإستبنائها فلسفياً بشكل عام . والرومانسية شكلت مرحلة إنتقالية في استخدامها لمبدأ الاستعارة ما بين الفنون الأوروبية بشتى مدارسها والواقعية النقدية التي ظهرت أواسط القرن التاسع عشر. غير أن الرومانسية تخلت إلى حد كبير عن استعمال الميثولوجيا كأداة إستعارة ، لكنها لم تصل إلى مسألة التمثيل الفني للواقع أو المعاصرة بشكل مباشر ومكتمل . لقد تراجعت الشعبية في الفن الرومانسي ، حيث مع الرومانسية بدأ التاريخ يخدم أو يمثل الواقع في الصورة الفنية ، وغالبا ما يلعب دور المجازية والاستعارة في التعبير عنه. والتاريخ آنذاك دخل الفن ليعبر عن واقع العصور الماضية ، ولكن بدقة ، ووضوح ، وحقيقة تعبيرية تتضمن الإيماء والإشارة إلى واقع العصر الرومانسي لفرنسا بالذات . وفي لوحة «موت سارداناباك» تتمثل صورة «العذاب» وشخصية البطل الإيجابي ولكن إنطلاقا من قيم أخلاقية ـ إنسانية جمالية رومانسية تمجد «العذاب» و«الموت»(٧٥) كصورة لنبل الروح والقيم . بينما يقوم في المنظومة الأيقونغرافية التقليدية المسيحية لعصر النهضة والباروك مبدأ «العذاب» على أساس ديني ـ أخلاقي مثالي ـ سماوي . غير أن الرومانسيين بلوروا صورة «عذاب» الشعب ، والأفراد في لوحاتهم التاريخية ، وأنزلوا مفهوم العذاب الإنساني من السماء إلى الأرض . فلم تعد الآلهة الرسل والأنبياء والقديسون هم المقياس للقاء الروح ومرارة المعاناة الإنسانية ، بل ربطوا الصورة التاريخية بعذاب البشر ومعاناة الشعوب . وبذلك ألّهوا العذاب الإنساني بأشكاله الواقعية ، المريرة ، الناتجة عن حروب البشر وصراعاتهم ، المغايرة لتلك العذابات الناتجة عن صراع الآلهة مع البشر والسماوي مع الأرض . لقد حاول الرومانسيون إعادة كتابة التاريخ في الصورة الفنية وبتضمين الحدث التاريخي صورة الشعوب وتضحياتها في صنع التاريخ وفي كتابته . وهذه الرؤية للتاريخ منحت الفن صورا جديدة ، ومضموناً إنسانياً واقعياً جديداً يؤله الإنسان وعذاباته وتضحياته ، ويحل الإنسان محل الآلهة في الصورة الفنية الأيقونغرافية للوحدة التاريخية ، فالواقع المعاش في أوائل القرن التاسع عشر جعل الفرد في حالة صراع مع الواقع نظراً للهوة الشاسعة بين المثال والواقع، الحلم والحقيقة ،

النظرية والتطبيق (خاصة فيا يتعلق بأفكار الثورة الفرنسية حول العدالة ، والأخوة، والمساواة التي لم تر النور في الواقع التطبيقي .

إن الرومانسية التى ظهرت في عهد بونابرت في الأدب (شاتوبريان ومدام دي ستايل بشكل رئيسي) ذي التوجه الملكي اللاهوتى المعارض لبونابرت ، برزت في عهد الإصلاحات في فن التصوير لازدهاره كجنس فني ـ وضمت تحت لوائها أكثرية ممثلي الفن الجديد (الرومانسي) ، وقد شكلوا جبهة معارضة للحكم الفرنسي غير أن جبهة المعارضة الفنية ـ الثقافية هذه تشكلت من الجمهوريين ، والكاربونياريه ، والليبراليين ، والبونابرتيين والسّان سيمونيين منذ عام ١٨١٥ ، أي من خليط غير متجانس في الرؤية السياسية ، يتراوح ما بين أجنحة «اليمين» و«اليسار»[٧٦] . ومن أهم ممثلى المعارضة : (جيريكو ، ديلاكروا ، أ. فرنيه ، جروج ميشيل ، جانرون ، نيقولا شارليه ، آرى شيفر ، لويس بولونجية بول هيه) ، الذين كان الفن بالنسبة لهم شكلا من أشكال النضال الإجتماعي . وانضم إلى صفوفهم بعض نقاد الفن الذين كان النقد بالنسبة لهم عبارة عن «سياسة فنية» . هذه الخارطة لتركيبة الحركة الرومانسية تشهد على واقع الرومانسية كمعارضة «للطبقات السائدة والسلطة (الاستعمارية في مضمون علاقتها بالشرق) كما تؤكد على اللاهارمونية السياسية في صفوف المعارضة الرومانسية والتى انعكست على الاستشراق الرومانسي : ان هوراس فرنية وآري . شيغر وشامارتان وروكبلان الذين صوروا الشرق ضمن كليشهات المؤسسة الاستشراقية الاستعمارية ، بينما ديلاكروا اكتشف ذاته كرومانسي في الشرق الرومانسي الذي يحمل في ذاته وجوهره صورة مناقضة تاريخياً للصورة الكلاسيكية اليونانية . وهو في عملية إعادة «إنتاجه» للشرق حاول خلق وإنشاء غرب رومانسي متماثل مع الشرق الرومانسي . وهنا لابد من الإشارة إلى خاصية الفن الرومانسي الأوروبي ، كنظرية جمالية ـ والذي يرى أن الظاهرة أو الواقع المعاين والمحدد يأخذ بعين الاعتبار جوهره ومقوماته ، غير أنه يصورها «بمثالية» idealisation واضحة نتيجة إعادة إنتاجه لها . لذلك نرى أن شخصية سردانابال ـ البطل الشرقي ، التي حاول ديلاكروا أن يمنحها الحقيقة والدقة التاريخية في تفاصيلها وعموميتها

ليس كما هي فقط ـ وإنما كما يراها هو كفنان رومانسي غربي . فالرومانسية كمبدأ فني لا تقوم على تصوير الواقع . بل تقوم على إعادة إنتاج وخلق وإنشاء هذا الواقع من ضمن الرؤية «الفردية» و«الشخصية» والذاتية للفنان في علاقته بهذا الواقع . ولذلك حمل ـ سردانابال ـ ازدواج الحقيقة والمثالية ، أي ازدواج واقع وحقيقة الشخصية الشرقية والصورة المثالية فنيا وروحياً التى رسمها له ديلاكروا . وخصوصاً أن الرومانسيين في نقضهم للواقع ، كانوا يعبرون عنه«غالبا» في هروبهم إلى المثال ، إلى النموذج الحلم ، سواء أكان محتمل الوجود في »مكان» أم «زمان» آخر .

واذا تعذر وجوده فهم يخلقونه عبر مخيلتهم ، ويحققونه في صور فنية مثالية ، يرون فيها بديلا عن الواقع المعاش والصورة المثالية له . وإن كانت صورة سردانابال ـ توليفية ، انتقائية وتجميعية ـ تركيبية بوصفها صورة وفكرة شرقية ، إلا أن هذه المواصفات بالذات منحتها غنى الدلالات ، والإشارات ، والإيحاءات التي تتضمن في ذاتها «المعرفة» الشرقية التاريخية لساردانابال و«المعرفة» الغربية لواقع الثقافة والسلطة في فرنسا عهد الإصلاحات . بما هي قادرة على الإشارة إليه من واقع هذه السلطة : الإستبداد ، العنف ، القسوة ، الحسىّ .

ولكن سردانابال ـ البطل الرومانسي ـ اختاره ديلاكروا لكونه صورته التاريخية ـ الشرقية بشتى قيمها ومواصفاتها متماثلة في شتى أوجهها الشكلية ـ الجمالية والأخلاقية مع المقولات والمعايير الجمالية ـ والأخلاقية الرومانسية. ولا يجوز افتراض أن ـ سردانابال ـ جسد رؤية استشراقية هدفها حصر تشكيل الصورة الشرقية ضمن أنماط القسوة ، الاستبداد ، السلطة ، العنف ، الأبهة، الحسية أي وكأن ديلاكروا قد أراد من خلال صورة سردانابال ـ تمثيل صورة الشرق تمثيلا سلبيا . إن استشراق ديلاكروا فى صورة سردانابال ـ هو استشراق معرفي ، توليفي لما يحمله الشرق في ذاته وما أوله اياه الغرب الرومانسي ، تتماثل فيه البنى الروحية والصور الفنية التقنية لكلا الشرق القديم والغرب الرومانسي ، لخلق نموذج فني، كوسموبوليتى إنساني هو فوق حدود «الزمان» و«المكان» ، تتحد فيه المواصفات المحلية «القومية» ، والدقة ـ التاريخية ، والإنسانية العامة في هارمونية

رومانسية قائمة على جدلية التناقض بين الإنسان والقدر ، الحلم والحقيقة ، الواقع والمثال ، الموت والحياة . وسردانابال ـ هو نموذج البطل الإيجابي . وفق المنطق الرومانسي «فالأبطال الرومانسيون الأكثر إيجابية في الفن الرومانسي هم الأبطال الذين يمثلون دائما الموقف السلبي ضد ضربات القدر» .

إن صورة سردانابال ـ الشرقي الناطق بمثل وقيم ديلاكروا الرومانسي «المعارض» للسلطة، هي «قناع فني مموه سياسيا» ليس ضد الشرق، بل ضد الغرب السائد . ولطالما لجأ الرومانسيون في هذه الحقبة إلى صور وموتيفات مستوحاة من التاريخ المتوسط والقديم ، لدلالاتها على الواقع الإجتماعي المعاصر من ناحية (ولأنها تتمتع بالمواصفات التاريخية والجمالية) ومن ناحية ثانية لقدراتها البلاغية والمجازية والاستعارية الغنية والتى تحتمل تأويل كل ما يريد أن يقوله الفنان جمالياً وسياسياً ضد الواقع وبلغة فنية متينة ترفض المباشرة .

لقد بحث ديلاكروا كغيره من الرومانسيين المبدعين في التاريخ عن شخصياته، وفي الشعر ، وفي المسرح ، وفي الواقع . و«سردانابال» كبطل نموذجي ضمنه ديلاكروا عصارة ما يحلم ب، وما يبحث عنه ، وما يلقه ، ومايعزيه ومايحبه ومايرفضه معا ، ولاتحتمل الشك مسأله اتجاه ديلاكروا إلى سردانابال ـ كشخصية شرقية تنطلق بكل الدلالات الجمالية والأخلاقية والنفسانية الرومانسية . وبخاصة أن ديلاكروا الشاب كان بنفسه يختار موضوعات لوحاته التي يشارك بها في الصالونات الرسمية وما كان يرمى إليه من إحداث ثورة فنية في الشكل والمضمون ، كان يدفعه بإستمرار لاختيار نماذجه ، وأبطاله ، وموضوعاته التى لم ترض الجمهور والذوق السائد ، بل حتى لم يفهمها الكثير من معاصريه من المثقفين الرومانسيين أقرانه لأنه كان يدرك أن المرحلة تتطلب تضحية ، وصراعاً ضد السائد فى القوالب الفنية والفكرية ، والإبحار ضد التيار الثقافي المتململ من هلهلة المذهب الكلاسيكى الأكاديمي وتكراريته . ولوحة ساردانابال لم تلق استحساناً سواء من الجمهور أم من النقاد وحتى من الرومانسيين أصدقائه . فقد حاول فيكتور هيجو أن يقول فيها كلاماً في معرض المديح غير أنه لم يفلح إلى حد كبير نظراً لغموض فكرة اللوحة الجديدة ،

وللانقلاب الفني المتمثل في بنائها التركيبي وألوانها مِمَّا كان يمثل حالة من تطبيق أؤلي للنظرية الجمالية والفلسفية الرومانسية في فن التصوير الفرنسي (وحتى في اللوحة التاريخية الرومانسية الأوروبية بشكل عام) . وككل تطبيق أؤلي يحمل في ذاته طابع التجريب وهذا ما كان يدركه ديلاكروا نفسه ، الذي كان يعلم تماماً ماذا يريد من الفن ، وما هي قدراته ، ومهمته كرائد من رواد المرحلة الفنية ، الذي حمل صليبه على كتفه مبكراً وشبه وحيد بعد موت جيريكو المبكر أيضاً . فقد كتب لأحد أصدقائه حول اللوحة المذكورة قائلا : «لقد علقت لوحتي بشكل رائع في الصالون غير أني لا أعلم أن كان ينتظر النجاح أم الفشل . وفي كل الأحوال أنا المذنب في ذلك[77] . لقد تعرضت لوحته «موت سردانابال» لأعنف حملة نقدية آنذاك ولم يقدرها أو حتى يفهم مضمون الثورة الفنية فيها أحد. إذ كتب أحد النقاد المعاصرين قائلا : «ما هذا الخليط في البناء للجزء الأمامي . وما هذا المزيج الغريب العجيب في بناء الجزء الخلفي . وكيف يكون من الممكن الإعجاب بهذه اللوحة التي إعتبرها المشاهدون بدون إستثناء ، مضحكة» . فضلا عن التهكم والسخرية من البطل الرئيسي ، وتنوع المجموعات والعوالم النفسية التي تفصح عنها [78] . وبعد نهاية الصالون لم يدخل اسم ديلاكروا في لائحة الجوائز ولا في لائحة طلبات الحجز الرسمية التي توزعها الدولة على الفنانين المتميزين . وبقي إلى ما بعد ثورة عام ١٨٣٠ حتى حصل على طلب لبعض أعمال فنية . لقد عاش ديلاكروا مرحلة العشرينيات في واقع إجتماعي صعب ، تحكمت فيه مبادؤه ، وقيمه الفنية الرفيعة التي دفع ثمنها غالياً ، من صحته ، ووضعه المالي الردىء ، وموقعه الاجتماعي الذي خيمت عليه الوحدة ، والعزلة عن الوسط الثقافي الذي كانت تتقاسمه نوازع سياسية وفنية مختلفة . وقد علّق هو نفسه على لوحته الأخيرة هذه في مذكراته لاحقاً قائلاً: «إنها واترلو» و«هي أيضاً تراجعي عن موسكو» [79] . حيث بقيت هذه اللوحة الضخمة (٢٠ متراً مربعاً) في مرسمه فترة طويلة ، شارك بها من جديد في المعرض العالمي لعام ١٨٥٥ . لكن بودلير فقط اكتشف في صالوناته النقدية عظمة ديلاكروا الفنان في هذه اللوحة وحاول الكشف عن ثورتها الفنية وحتى عام

١٩٢١ أي بعد حوالي المائة عام اشتراها اللوفر ، ومنذ ذلك الحين أخذت حركة النقد الفني تعيد النظر فيها والاعتراف بقيمتها الفنية والثورة الشكلية التي تضمنتها . وبعد صالون ١٨٢٧ أدرك ديلاكروا ، أن هزيمته الفنية اثر «سردانابال» فقط لأنه دخل حلبة الصراع الفني بمنحى جديد ، بعالم من الصور والأفكار الفنية غير المفهومة من المحيطين به ، وغير الخاضعة للذوق السائد . وفي هذا الموقف بدأ ديلاكروا معركة سافرة وصراع وجود مع المجتمع ـ مع الثقافة الرومانسية ككل ـ محاولاً أن يقول «أناه» الفنية المتميزة ، بصوت واضح ومسموع . وما قابله من جدران خرساء محيطة به لم يُعَوّقه عن الإستمرار بل دفعه إلى السير في أعماق التوحد بقوانينه الفنية الجديدة ، والانصياع لانسيابية روحه وفكره اليانعين ، والمتفتحين على كل الحضارات والثقافات معلناً في إحدى رسائله «غير أن هذا لن يميتنى ، فالوحش لم يروض بعد» (٨٠) . وإبداعى المتميز لن يستطيع أن يحقق لي وجوداً مستقراً ، كالذي ينعم فيه أي موظف ما عادى(٨١)» .

إن من أهم أسباب رد فعل المجتمع والثقافة آنذاك على فن ديلاكروا لم يتوقف فقط على منطقة الجمالي وتقنيته الفنية الجديدة . لقد أشار تشيغوداييف أحد مؤرخي فن هذه المرحلة في بحثه حول ديلاكروا إلى مسألة «الارتباط العضوي بين لوحات ديلاكروا من تلك المرحلة وإبداع بايرون الشاعر الإنكليزي الذي ارتبط إسمه في اوروبا المحافظة ، بالتمرد ، حيث كان يشكل رمز التجديف والكفر بالسائد . . . فمن غير المستغرب أن يعتبر فن ديلاكروا في أوساط البلاط دعوة صريحة للثورة» (٨٢) . لذلك شهدت فترة العشرينيات من إبداعه بروز موضوعين أساسيين هما : موضوع «موت البطل» وموضوع «المعركة» أو «الصراع» . وقد شكلا إحدى الصور الايقونغرافية الرومانسية المبكرة والمميزة لحقبة ما بين عام ١٨١٥ ـ ١٨٣٠ ، نظراً لارتباطها المباشر بواقع الرومانسيين الشباب ولتمثيلها لمآساتهم وصراعهم الإبداعي والسياسي . وفيها يتجسد تمردهم ورفضهم الحدسي للعالم المشوه المحيط بهم بدءاً من القوانين السياسية والإجتماعية وإنتهاء بالأساليب والقوالب الفنية . إن موضوعي «الموت» و«المعركة» لا ينتميان إلى نوع

فني محدد (genre) وقائم . بذاته . فهما ليسا من باب اللوحة التاريخية «كموت ساردانابال» وليسا من باب البورتريه . بل إن هذه اللوحات شكلت صورة فنية ايقونغرافية مستقلة بذاتها تحاول الإرتقاء بتصوير الواقع إلى مستوى الحدث التاريخي من حيث وظيفتيها ، وتمنحه طابع النبل الروحي العظيم «الذي يميز اللوحة التاريخية التقليدية في فن التصوير . إن ظهور هاتين الموضوعين كصور ايقونغرافية فنية تركزت في الفن الاوروبي عموما ما بين أعوام ١٧٧٠ ـ ١٨٣٠ . أي في الحقبة الواقعة على تخوم القرنين الثامن عشر والتاسع عشر كنتيجة حتمية للفكر السياسي والتطبيق السياسي الذي طبع الحضارة الأوروبية عموماً . وهي التي عكست الإنقلاب الجذري والمرحلة الانتقالية من البنى الاجتماعية الأوربية القديمة القائمة على أساس السلطة المطلقة والإمتيازات العشائرية والاقطاعية ومنظومة القيم اللاعقلانية ، إلى مرحلة جديدة مغايرة حدد تطورها العصب الاقتصادي والاجتماعي الخاضع لسلطة الطبقة الوسطى . وقد حاول مؤرخو الفن الاوروبيون والأمريكيون ربط ظهور هاتين الموضوعين بالثورات التي عمت أميركا وبريطانيا وفرنسا . فمنذ عام ١٩٣٨ أشار أ. ويند إلى «الانقلاب في فن التصوير التاريخي» (وكذلك لينونساي ، وغومبريتش وانتال وروزنبلوم وهاسكل وبيالوستوتسكي وغيرهم) [٨٣] الذي بدأه بينجامين ويست في لوحته الشهيرة «موت الجنرال وولف عام ١٧٧١ بينما في فرنسا بدأها دافيد في لوحته الشهيرة «موت مارات» أحد أعلام الثورة الفرنسية الذي اغتيل عام ١٧٩٣ (انجزت اللوحة عام ١٧٩٣ ، وهي محفوظة في متحف بروكسل) .

وقد أشرنا في الفصل السابق إلى المفارقة في الصورة الايقونغرافية في الفن الفرنسي ما بين مرحلة عصر الامبراطورية حيث ساد مبدأ «السياسة والفن من فوق» بينما ساد مبدأ «السياسة والفن من تحت» بفضل نمط البطل الذي فرضه غويا وديلاكروا كنمط رومانسي يحقق نصره «بهزيمته» . وهو في تماثل من حيث جوهره مع الصورة الايقونغرافية الدينية وموتيف «العذاب» مع الاختلاف في صور الأبطال وأنماطهم وطبيعة فكرهم وفعلهم . وخلاصة هذه الاشارة إلى الجذور التاريخية للصورتين المذكورتين سابقاً أي «موت البطل» و«المعركة» تشير إلى أن

تعاطى ديلاكروا لهما بشكل دائم ودءوب من خلال صورة «البطل الشرقي» ليس لحصر البطل الشرقي في صورة «القسوة» و«العنف» . وإنما صورة البطل الشرقي هي بمثابة مجاز واستعارة فنية تخدم من حيث جوهرها وفحواها الرؤية الرومانسية للفن والحياة . وتدعم موقعه كفنان رائد ومتميز في اختياره لشكل بطله ونمطه ، حيث معه بالذات دخل البطل الشرقي حلبة «المعركة الرومانسية» والدلالة الساطعة على أن «موت البطل» الشرقي دخل الصورة الايقونغرافية الرومانسية السائدة ليس لأنه شرقيا وموصوفاً «بالشرقية» بل لأنه رومانسي ويحمل كل المقولات والقيم الرومانسية التي تنطق بالتمرد ، والمأساة والقدرية ، فقد كثرت صورة «موت البطل» الرومانسي في العشرينيات في أعمال عامة ممثلي الفن الرومانسي آنذاك نذكر على سبيل المثال لوحة «موت غاستون دى فوا فى موقعة رافينا ١١ نيسان عام ١٥١٢» التى رسمها أرى شيفر عام ١٨٢٤ وكذلك لوحته الشهيرة «موت جيريكو» أيضاً عام ١٨٢٤ . ولوحة «موت كاليكى» للفنان بوم . ولوحة «الوكيت في لحظة قتله نرسيس بالسم ١٨٢٤» رسمها الفنان سيغالون ، وكذلك لوحة «موت ليوناردو دافنشى» ١٨١٨ التى رسمها الفنان جان أ. أنغر. ولوحة «موت أيبوليت» ١٨١٥ ـ ١٨١٦ ، و«مقتل نيولديس» التى رسمها جيريكو ، وكذلك «لوحة «موت كاتون» ١٨٢٤ التى رسمها ديلاكروا و«اعدام الزعيم مارينو فاليورو ١٨٢٧» لديلاكروا أيضاً . هذه اللوحات الرومانسية في شكلها ومضمونها، المستقاة من التاريخ والأدب والفن الأوربي للعصور الغابرة استلهمها الرومانسيون لما تنطق به من تماثل أو مرادفة مع واقع فرنسا «التاريخي»، والثقافي في بداية القرن التاسع عشر . وغالباً ما صور الفنانون آنذاك شخصيات وأبطالاً من أدب دانتى وتاركواتوتاسو، وشكسبير، وسرفانتسى ، وغوته (فاوست بشكل أساسي) . لما تحمله هذه الشخصيات من صفات روحية وتاريخية مغايرة لنمط البطل الكلاسيكي اليوناني القديم ، لنقض القوالب الكلاسيكية التي تحجرت في معايير دهمائية باتت تشكل عبئا على المثقف الجديد ابن القرن التاسع عشر ، المشحون بزخم المشاعر الثورية في الفن والسياسة والتي تعمق في روحه مجمل الاخفاقات الديموقراطية التي نادت بها الثورة والجمهورية . ففي

العشرينيات ومع احتدام «المعركة الرومانسية» لم يعد باستطاعة الفنان التأرجح بين الذات والواقع ، فقد بات الواقع بوصلة للابداع ، يتعمق صداه في كل موضوع وفي كل نوع فني يطرقه الرومانسيون غير أن «الذات» الرومانسية التي ربطت مصيرها برفض الواقع والعمل على تغييره ، كانت تنظر إلى هذا الواقع من وجهة نظر اسلوبية متنوعة ، إذ اثبت فن الرومانسيين منذ ذلك الوقت الرؤية الشخصية للواقع ، و«الأنا» الفنية المتفردة ، المتميزة بخطوطها ومعاييرها ، وأطروحاتها الشكلية للفكرة الرومانسية . لذلك ظهرت في هذه المرحلة عدة شخصيات فنية شابة واعدة لكل منهم اسلوبه ، وطريقته ، ويجمعها إطار عام، هو : رفض القديم والبحث عن جديد ينطق بروح العصر (أ. شيفر ، شامارتان، أ. فرنيه ـ سيغالون ، بولونجية ، مونفور ، ديفيريا ، بونتغتون ، ديلاكروا ، وغيرهم) . ويبدو أن ديلاكروا الذي جذب إهتمامه الأدب الإنجليزي والألماني الرومانسي كان ينطلق من قاعدة فكرية ـ نظرية غنية وشمولية المعرفة . لذلك بدأت في العشرينيات تتبلور شخصيته في الوسط الفني ، بشكل متأصل، وراسخ ينذر برياح تغيير ضاربة في عمق البنيان الفني السائد . ولبايرون على إبداعه الأثر الكبير ، وفي إستشراقه ـ الحافز الأول . فقد صور العديد من اللوحات المستوحاة من أعمال بايرون الشعرية مثل لوحة : «معركة الكافر مع غسان» ١٨٢٦(شيكاغو) و«معركة الكافر والباشا ١٨٢٦» شيكاغو معهد (الفن) . و«الكافر فوق جثة غسان» زيوريخ ، ١٨٢٩ (؟) المجموعة الفنية الخاصة لغرابر) و«عروس ابيدوس» ١٨٢٦ . وقد وقع اختياره بصورة رئيسية على «الموتيف» الذي يوفر له حيزاً واسعاً للمهارة الفنية التركيبية ـ اللونية وارضاء عطشه للأرابسك ، وضجيج اللون وبريقه في تداعياته مع الضوء والظل من ناحية ، ومن ناحية أخرى لما يرى في جانبه الروائي ـ السردي من تأويل للمقولات الرومانسية التي تفصح عن تلهف الى تكوين «اسلوب جديد» وأسلوب رفيع» ، والارتقاء به إلى مستوى الفنانين العظام . وفي كلتا اللوحتين يقع إختيار ديلاكروا على موتيف «المعركة» أو «صراع» الإنسان مع الشر ، ومع المجتمع ، ومع الواقع ولكن برؤية «مأساوية تعكس عجز الإنسان عن مواجهة

قدره أو مصيره ، بالاستشهاد «موتا» في سبيل القيم الرفيعة» . وتنتطق اللوحتان بنبرة فلسفية قدرية أو جبرية "Fatalisme" مترعة بالرومانسية والشاعرية الرفيعة. ويطغى على تركيبتهما الفنية أسلوب السمفونية اللونية و«الأرابسك» الذي تتكثف في بنائه الهندسي المبهم ضربات الريشة السخية تاركة بقعاً ثخينة وطرية من الألوان الزاهية والمزركشة (الأحمر ، الأصفر ، الأخضر ، البرتقالي ، الذهبي والأزرق) والتي تشكل بمجراها الخطوط ، مما يمنح سطح اللوحة بريقا أخاذاً يغص بتواصلات الضوء والظل ، فتختفي معه معالم التجسيد للمادة ليحل التعبير محلها . فهو لم يجسد أبطاله الشرقيين ، بل خلق منهم طاقة لونيه تعبيرية آسرة في حركتها وناطقة بجموح الروح الإنسانية أمام عنف القدر . وبجمالية تداعياتها وإيقاعاتها الداخلية . وفي هاتين اللوحتين ثبت ديلاكروا موقفا فلسفياً من علاقة الإنسان بالوجود ـ العلاقة القدرية . وارتقى بفكره «المأساوي» إلى الصورة اللونية . . الشاعرية المفرطة . . وإختياره الواعي للدراما الشعرية البايرونية «كنص» ، بشخصياتها الشرقية ـ كرمز واستعارة إنما ليحقق تفرده الفني والجمالي ـ الفلسفي وخصوصا أنه في هذه الفترة كان ديلاكروا يقوم بتمارين دائمة في استنساخ وتقليد المنمنمات والأزياء الشرقية والأسلحة والأحذية ، والجياد والأواني ، والشخصيات الشرقية التي كان يصادفها في باريس (من هنود ومغاربه وأتراك ويهود وغيرهم) وذلك لاتقان مفرداته ، وأغناء قاموسه الشرقي بشتى القوالب والأشكال الفنية التي تمنحه امكانية التعمق في عالم الصورة الشرقية التشكيلية بمختلف أوجهها وخواصها التقنية ففي هاتين اللوحتين اللتين شكل نص بايرون الشعري مضمونهما نرى أن فن المنمنمات الإسلامة قد شكل الصورة الفنية التي حاكاها ديلاكروا في بناء وتشكيل تركيبتهما . ففن المنمنمات الإسلامية الذي ازدهر في آسيا الوسطى وإيران بشكل رئيسي ، تميز بصور وموضوعات معينة تكررت دائماً في أعمال فنانيه صورة «المعركة» أو «المبارزة» أو «الصراع» التي تظهر صورة الإنسان الشرقي في صراعه مع الطبيعة والحياة . وهي صور واقعية من حياة الشرقي تدل على نمط معيشي وحياتي يجوز تسميته «بالفروسية» و«صراع» البقاء يمثل مظهراً من مظاهر علاقة الشرقي بالطبيعة .

وقد صور فنانو المنمنمات صُوَرَ «المعارك أو «الصراع» في الطبيعة الشرقية الساحرة برومانسيتها الغنية وبعناصرها المترعة باللون والضوء : الأشجار الوارفة ، الأزهار ، النباتات ، الحيوانات ، الأنهار ، الجبال . وقد التصق فيها الإنسان بالطبيعة بوصفه عنصراً أساسياً من عناصرها يحاول التناغم والذوبان فيها في صراع دائم مع العالم الخارجي (انظر على سبيل المثال منمنمة «معركة» : مدرسة بخارى ، من نهاية ذو القعدة . ١٠٠ـ عام ١٥٩٨ .) وكذلك منمنمة («صراع أو مبارزة فارسين : فاربردز ضد نالباد . من مخطوطة «الشهنامة» ، متحف المترو ـ بوليتين ، واشنطن . القرن السادس عشر) .

أو منمنمة «كوران يقتل بارمان» من المخطوطة ذاتها) . وكذلك منمنمة «حصار هرات من قبل تيمور» عام ١٣٦٩ . نهاية عام ١٩٢٠ ، من مخطوطة «ظفرنامة» لشرف الدين العزي . كتاب النصر «١٦٢٨ ـ ١٦٢٩ ـ معهد الإستشراق في اوزبكستان السوفيتية[٨٤]، إن المنمنمة بوصفها فناً تصويرياً تصغيرياً قامت أساساً على تصوير النصوص الأدبية والتاريخية التي أنجزها إعلام الثقافة الإسلامية في القرون الوسطى وقد كرست المنمنمات صور الحياة والبيئة الشرقية المادية والروحية لعصرها وما ورثته من تقاليد وقوالب ، وموضوعات فنية من الحضارات السابقة على الحضارة الإسلامية (الفرعونية والآشورية والبابلية والفارسية بشكل أساسي). وهي صور فنية تحمل في ذاتها جدلية التقليد والمعاصرة ارتسمت من خلالها منظومتها الايقونغرافية . ومن أهم هذه الصور التقليدية الشرقية الايقونغرافية صور «المعارك» «المبارزة» «الصراع» التي تنطق بمقولات جمالية ـ أخلاقية شرقية «كالبطولة» ، و«الفروسية» ، و«الملحمية ، و«النبل» و«الشرف» وتنضح «بالمأساوية» والقدرية» .

لقد تعرف ديلاكروا والعديد من معاصريه على فن المنمنمات الإسلامية بشتى مدارسها الإيرانية والهندية ومدارس آسيا الوسطى من خلال متحف اللوفر بعد أن إنتقلت المكتبة الشرقية الملكية إثر الثورة إليه وكذلك ما ضمته من مخطوطات ومنمنات باتت في متناول يد الفنانين والمستشرقين الفرنسيين من تلك الحقبة . وقد ترك ديلاكروا العديد من اللوحات التخطيية والتمهيدية المنسوخة عن

المنمنمات الإسلامية والتي تدل على أثرها المباشر في إبداعه (وقد سبقه إلى ذلك الفنان غرو وجيريكو. لذلك لجأ ديلاكروا في تصوير موضوعي «الموت» و«الصراع» أو «المبارزة» المستقاة من النص الشعري البايروني إلى فن المنمنمات بوصفه فناً شرقياً تاريخياً ، رومانسياً وللقرون الوسطى ، لونيا قائما على أصول الأرابسك ويحمل في ذاته مقولات جمالية ـ أخلاقية وجد في مضمونها حالة التماثل بالمقولات الجمالية الاخلاقية الفلسفية الرومانسية . وقد يكون ديلاكروا من أوائل الفنانين الأوربين الذين بحثوا في الفن الاسلامي بالذات عن ماهية الروح الشرقية الاسلامية والتمثل بها . وهو بذلك قد تخطى النص «الاستشراقي المؤسسي (الأيديولوجي الاستعماري) والنص «البايروني الشعري ، في عملية إحتكاك وتفاعل مباشر مع الصورة الشرقية الفنية الإسلامية على الرغم من أن ديلاكروا تعرف على الفن الإسلامي عبر المؤسسة الإستشراقية لمدرسة دي ساس المزدهرة آنذاك في فرنسا) . غير أنه ارتقى باستشراقه الى «الابداعي» و«العالمي» و«الشمولي» ولم يتوقف عند حدود الشكل أو المضمون بل حاول دائما الجمع بينهما وقد شكل نزوعه للشرق في العشرينيات حالة مميزة لتوافق الأدب والفن في نهج استشراقي رومانسي دائم البروز . . . ويبدو أن هذه الحقبة من تاريخ الثقافة الفرنسية سجلت نزوعاً ثقافياً عاماً نحو الأدب العالمي (الألماني والانكليزي) ونحو الشرق الاسلامي بشكل خاص) عبر عنه غوته في تعقيبه على قصيدة ميريمه «غزل وإشعار» عام ١٨٢٧ . قائلا : لقد بدأ الفرنسيون منذ فترة وجيزة فقط ، في إظهار إهتمامهم الحي وموقفهم الإيجابي من الشعر الأجنبي . وهذا في ذاته يمثل إعترافاً بحقوق الشعوب الأخرى في المجال الاستيتكي . حيث بدأوا يقبلون في الآونة الأخيرة على استخدام الأشكال الأجنبية في أعمالهم . ولعل أحدث وأعجب شيء هو أنهم صاروا غالباً ما يتصرفون لابسين أقنعة الأمم الأخرى . . . فليس هناك من وسيلة أفضل للتعبير من التغلغل في جوهر شعر شعب آخر ونمط تفكيره ، ومن الاقتراب منه عن طريق الترجمة والتقليد» (٨٥) .

وقد يكون ديلاكروا أشدهم صلابة في النظرية والتقنية . وهو «الوحيد الذي صمم على السير بأفكار غريبة» فالأفكار الغريبة التي طلب منه وزير الثقافة

آنذاك أن يتخلى عنها رسمياً إثر لوحة «موت ساردانابال» ، تتمثل في إختياره الطوعي لشكل وفكرة مغايرة ومناهضة للسائد الكلاسيكي ، حيث لأول مرة يبنى الموضوع والبطل الشرقي ـ وفق منطقه وفكره المماثل لمنطق الأوروبي وفكره . إن العصر ، والاكتشافات العلمية والاستشراقية دفعت بعلم الشرق "Orientalisme" أن ينافس أو يبارز علم الغرب أو معلومة الغرب الهيلينية "Fillohellenisme" أساس الفكر المركزي ـ الأوروبي . وقد يكون شعار «حرية الإبداع» الذى رفعه الرومانسيون عالياً في معركتهم الضارية في عشرينيات القرن الماضي ، قد أتاح الفرصة أمام الجيل الشاب من الفنانين في حرية إختيار نماذجه، وقوالبه . وبخاصة ان المرحلة قد فتحت أمام الرومانسيين أبواب كل تاريخ الثقافة العالمية على مصاريعها فاستطاعوا الاتجاه بحرية لاختيار المثال الأعلى الاستيتكى ، ولاستحداث أشكال جديدة لم تكن البتة لدى الرومانسي تعنى التخلى عن «الأنا» الفردية ، الأوروبية التقليدية وانما «هروبهم إلى الشرق» مثل ـ إلى حد كبير ـ الجمع بين التقليد والحداثة ، لذلك تعايشت في الاستشراق الفني المواضيع القديمة بتأويل جديد للشخصية الرومانسية المعاصرة . وحرية الإبداع الرومانسية هي التي مهدت ، وحملت في ذاتها بذور نظرية «الفن للفن» كما أن حرية الإبداع مكنت الرومانسي من الإعتراف من معين كل الثقافات السابقة عليه، وإستعار منها الأشكال والموضوعات والصور التي تتلاءم مع الأسلوب الجديد سواء في صور «المعارك» و«موت البطل» و«الانتفاضات» و«الحروب» التحريرية ، والمواضيع الأدبية ـ التاريخية . وبالتالي عرفت هذا المرحلة بداية حوار بين الحضارات قائم على مبدأ التماثل شكلا ومضموناً . ولو سلمنا بالرأي الشائع ومؤداه أن حصر صورة «الشرقي» في الثقافة الأوروبية ـ بالسلبية ، وتجسيدها على أنها «نقيضه» وتجسد «التعسف» و«القسوة» ، و«الانفعالية» ، و«الحسية» فان صيغة الحوار الرومانسي بين حضارتين ، وبين عالمين (هما الشرق والغرب) تحمل عنصر تماثل وتناقض ، وإنجذاب وتنافر ، وتقارب وتباعد . وواقع الشرق في إبداع العديد من الرومانسيين هو «المصطفى» إلى حد كبير ، وفي حالات كثيرة : «المثال» و«النموذج» وحالة «الحلم» ، حيث

تحول الموضوع الشرقي في إبداع ديلاكروا وبايرون إلى جزء مكون من الأسلوب الرومانسي السائد ، يكرس الموقف النقدي المستمر للواقع الغربي (الأوروبي) ، وإذا كانت ماهية الصورة الشرقية التي كونها تاريخ التناقض بين الشرق (الإسلامي) والغرب (المسيحى) (منذ القرون الوسطى) قد تعمقت واتخذت طابعاً جديداً (شكلاً ومضموناً) في سياق تطوير النزاعات الإقتصادية السياسية الاستعمارية المباشرة (دون اللجوء إلى ستار الدين كما جرى في الحروب الصليبية) أعوام إحتدام العداء مع الامبراطورية العثمانية في وعى الإنسان الأوروبي . ونتيجة لسيطرة الفكر الاستشراقي «المؤدلج» استعمارياً على المؤسسات الرسمية ، فان الإنسان الأوروبي بطبيعة الحال كان يلجأ إلى المعرفة الاستشراقية لدى توجهه نحو الشرق وحضاراته . ومن هنا نرى صعوبة تخلصه من التصورات والقوالب و«الستريوتيبيات» الاستشراقية الجامدة . والتى تحمل الكثير من إعقلطات البنى الفكرية والنفسية الأوروبية عليها ، وخصوصاً ما يتعلق بالصورة السلبية المتعارفة عن المسلم كشرقي : «العنيف» ، «المادىّ» ، «الفظ» ، «المتعصب» ، «الانفعالى» ، الميال إلى الخفة والطرب وغيرها» . غير أن ديلاكروا والعديد غيره من الرومانسيين الاوروبيين نظروا إلى صورة المسلم هذه وصوروها غير واضعين نصب أعينهم خدمة الأيديولوجية الاستشراقية المؤسسية ـ الاستعمارية التي كان النظام الفرنسي يسعى جاهداً لتحقيقها . بل على العكس ، ففي ظاهرة ديلاكروا الاستشراقية تتمثل ثنائية الشخصية الفنية الرومانسية ـ الشرقية بإختيار واعٍ ومتعمد للشكل الفني الشرقي والشخصية الشرقية كرمز رومانسي من حيث المضمون . وقد يسرت الصورة الشرقية عليه مسألة البحث عن سبيل جديد وأصيل في الفن ، فهو لم يصور في لوحاته الايقونغرافيا الرومانسية التقليدية «موت البطل» وصور «المعارك» . لأنها تمثل وتبرز القسوة الشرقية ، والعنف ، والفظاظة والدموية . لاسيما وأن هذه الصور شكلت مصدراً إبداعياً له حتى في أواخر حياته بدءاً من «مذبحة هيوس» و«المعركة بين الكافر وغسان» و«مشهد من الحرب اليونانية ـ التركية» (١٨٢٦ ـ ١٨٢٧ ، فينتشور ، مجموعة لوحات اوسكار راينهادت) ومروراً بتصوير المعارك التاريخية الفرنسية «معركة في نانسى» (١٨٢٨)

و«معركة في بواتييه» (١٨٣٠) ، ومعركة بين فارسين ، (١٨٢٥) ، ولوحة إستيلاء الصليبيين على القسطنطينية» (١٨٤١) و«معركة يعقوب مع الملاك» جدارية سان سولبيس (الأربعينيات من القرن الماضي) و«لقاء الفرسان العرب» (١٨٣٦) و«معركة القديس جاورجيوس مع التنين» (١٨٢٧) وغيرها من صور «المعارك» لموضوع مفضل لدى ديلاكروا تنطق بثنائية الكون ، وازدواجية الشخصية الإنسانية ، وتهيئ لنا الفرصة للجزم بأن مشاهد «المعارك» وصورها بالزي الشرقي كانت ذات أهمية خاصة فنيا «بالنسبة لديلاكروا المتميز في إبداعه وليست أداة فنية لتثبيت الصورة السلبية الشرقية ، خدمة للأيديولوجية الاستعمارية للنظام الفرنسي . بل على العكس فهو من خلالها (كأداة استعارة تاريخية وواقعية) أراد أن يعكس النظرية الرومانسية في عدم الإنسجام مع الواقع ، وصراع الإنسان مع الوسط المحيط بكل ما يحمله مبدأ الجبرية الرومانسي من تماثل مع مبدأ الجبرية الإسلامية ، عكس مقولة «المأساوي» و«الملحمي» و«البطولي» في مصير الإنسان الرومانسي وضرورة إستشهاده في سبيل المثل الرفيعة ، وليس صدفة أن يعتبر الرأي العام الفني (الرسمي) في العشرينيات أن لوحة «موت سردانابال» تعبر عن «موت الرومانسيين» لا أكثر ولا أقل وعن هزيمتهم في المعركة الرومانسية التي خاضوا غمارها في بداية العشرينيات . فقد رفض الرأي العام الرسمي البديل الفني بمضمونه الرومانسي الذي طرحه ديلاكروا (وقد مثل الموتيف الشرقي جزءاً أساسياً فيه) ، يثبت الغاية الحقيقية من هروب ديلاكروا إلى عالم الشرق في محاولة لاستلهامه موضوعاً وشكلاً على أعتاب مرحلة تشكل بذاتها مخاضاً على صعيد الفن والسياسة معا . وإن كان الشرق قد حقق لديلاكروا غايته المثلى في اللوحة التاريخية . فإن الشرق أيضاً قد جذبه بوصفه عالم السحر والأسرار والأساطير ، بلاد شهرزاد وألف ليلة وليلة فالجزء المقدس ، والمحرم ، والسري من حياة الشرقي هو في ذاته مجاز وتأويل للعلاقة الرومانسية بالمرأة ، تلك العلاقة المضطربة والمتناقضة . فالمرأة بالنسبة للرومانسي هي قدس مملكة الروح والجسد معاً ، وهي شاطئ الأمان العاطفي القادر على تفجير ملكة الإبداع . وفي صورة المرأة غالباً ما تضافرت وتداخلت شتى المقولات الرومانسية : الجمال ، الضعف ،

المتعة الخصب ، الحلم ، الموت ، الهزيمة ، الشغف . وكثيراً ما انجز الرومانسيون من لوحات تمثل صورة الجمال الأنثوي كنموذج مثالي للمتعة الفنية . كما أنجزوا الكثير من اللوحات التي تمثل الصراع من أجل الحب ، والفوز بالمرأة المحبوبة وبخاصة المستقاة من أشعار (أتالا) شاتوبربان وغوته (فاوست) و«سليم وزليخه» ، و«عروس ابيدوس» و«مازيبا» و«انجليكا» لبايرون وغيرها) غير أن نوع «العاريات» بوصفه نوعاً فنياً تقليدياً عرفه الفن الأوروبي منذ القرن السادس عشر كنوع فني مستقل (عاريات فيرونيز، رمبرانت ، تيتيان ، جورجوني ، روبنس ، فيلاسكس ، و«عاريات» عصر الروكوكو ، فراغونار ، بوشيه لانكريه ، لوبرنس، وغيرهم) حاول الرومانسيون احياءها من جديد بوصفها نوعاً فنياً رومانسياً أيضاً ، يمثل علاقة جمالية بصورة المرأة ، المخلوق الذي لا تعرف حدود لسطوته فى «الزمان» أو «المكان» في القدم أو المعاصرة . إن جاذبية صورة المرأة بالنسبة للفنان هي رافد جمالي (روحى ومادىّ) للإبداع . والرومانسي التواق في فنه إلى خلق متعة للعين والروح معا ، لم يثنه عن صورة المرأة ، الواقع السياسي وأزمته ، وفي هروبه إلى الشرق وجد أن «المرأة» مازالت «دين الرجل» ، وهي المتعة «المقدسة» و«السرية» و«الطقوسية» و«المحرمة» ، وهي الهة الخصب الشرقية في كل الفنون والنمط الإنساني الذي ما زال يحتفظ بلهبه التاريخي ، ويحمل في ذاته روح المسلمات الأخلاقية ـ الجمالية الإسلامية والشرقية الجذابة ، والاحتفالية في آن معاً .

حاول ديلاكروا الرومانسي في نوع «العاريات» الارتقاء بالصورة الأنثوية الشرقية إلى مصاف الفنانين العالميين الذين خلقوا نموذجاً فنياً لجمال المرأة في نهاية عصر النهضة . وحاول ديلاكروا من جديد اللجوء إلى الشرق من جديد لإختيار أدواته التشكيلية في نوع فني مغاير تماماً لما تطرق إليه في لوحاته التاريخية السابقة . لقد اختار من الشرق النصف الجذاب ، والضعيف ، السلبي في علاقته بالإنتاج المادي والروحي للمجتمع الشرقي ، إنه صورة المتعة والمادية الغامضة . لذا جذب إهتمام ديلاكروا الشاب موضوع «الجواري» الذي كان مرتبطاً بمعالجة المهام التلوينية . وحين عاد الفنان إلى خبرة فناني البندقية والهولنديين والأسبان

والفلاندريين ، أي إلى ممثلي «الاتجاه التلويني» في التصوير الزيتي ، معتبراً اياهم أمثلة جديرة بالإقتداء ، فقد كان يسعى إلى خلق صورة مماثلة ، لكن في ظروف التقنية اللونية الجديدة والشكل الجديد ، المستعار من الواقع الشرقي . وموضوع «الجواري» لدى ديلاكروا ، كما لدى معاصريه بونينغتون وأوغست روبير ، يفيد لا في إظهار الأحاسيس الشهوانية بل على الأكثر في القيام بتجارب في مجال التلوين . وعلاوة على ذلك فان هذا الموضوع يتفق مع سعي الفنان الرومانسي إلى الغموض . فالمرأة الشرقية المحجبة ، التي لا يرى وجهها ، و«أسيرة الحريم» ، تجسد بعداً خفياً عسيراً على الادراك . ولهذا فهي ذات جاذبية خاصة .

وأعاد ديلاكروا إلى الموضوع ، ما كان يميزه ، وفي الوقت نفسه خلق صورة مبتكرة للحسناء الشرقية ، جامعاً في الموضوع بين التقليد والحداثة في معالجته ، ومكتسبات فن التصوير الزيتي التلويني لفترة القرون ١٥ ـ ١٨ والتصورات عن الشرق التي نشأت حتى ذلك الحين .

وتتميز لوحة ديلاكروا «جارية مستلقية على الأريكة» (١٨٢٥ ـ ، متحف فيتسويليام ، كامبريدج) بغنى المعالجة اللونية . إذ رسم الفنان في مقدمة اللوحة نارجيله وغمد سيف مزين بنقوش عربية . وهذان الرمزان للشرق يحددان «الصبغة الحالمة» لتركيب اللوحة ويكشفان للمشاهد الموضوع أساساً : فالرسام لا يريد مجرد تصوير إمرأة عارية ، بل تصوير إمرأة شرقية بالذات .

فن البورتريه

بفضل لوحات البورتريه الشرقية (المستوحاة من نماذج شخصيات شرقية) والإستشراقية (تصوير شخصيات غربية بالزي الشرقي) . وبفضل العديد من البورتريهات والصور التمهيدية والتخطيطية التي أنجزها ديلاكروا إبان مرحلة المعركة الرومانسية ، دخل الإستشراق الفني نوعاً فنياً رومانسياً هو فن البورتريه . إن فن البورترية الذي شهد تطوره في فن التصوير عصر النهضة ، بوصفه نوعاً مستقلاً له مقاييسه ومعاييره ودلالاته الجمالية والإجتماعية قد عرف تغلغلا منذ ذلك العصر الفني للقوالب والأطر الشرقية . وغالباً ما كانت تصور السيدة

العذراء وطفلها بالزى والديكور الشرقيين والقديسين المسيحيين وأبطال اللوحات التاريخية المستوحاة من الإنجيل والتوراة ، مما شكل تقليداً معيناً في فن البورتريه الإستشراقى يومذاك ، لا يتميز بطابع فردى خاص «للشخصية» الإنسانية ـ أي البطل ـ بل بطابع نموذجى جمالى تزيينى ، هو بمثابة قالب فني ـ زخرفي ـ يصلح الباسه لجميع الشخصيات وفي شتى أدوارها الشرقية منها والغربية حسب موقعها في «الحدث» التاريخي . ولا بد من الإشارة إلى أن زي الشخصية الشرقية بات بمثابة نموذج للصورة الفنية الواقعية ـ المحلية ـ أكسبه كل عصر وكل مدرسة فنية المبادئ والخصوصية المميزة لكل منها ، ولم يكن الشرقي في ذاته كموضوع إنساني، قادراً بعد ليجذب الاهتمام إلا لكونه يتسم بمظهر اثينى ، تاريخي ، شاعري ، إحتفالي تزيينى ، ولكونه «ابن الطبيعة» الشرقية (٨٦) . فالسمات الإنسانية للشخصية وبنيتها النفسية والروحية ، وطبيعة تكوينها الاجتماعي لم تكن خاضعة للبحث الإبداعي آنذاك ولا يستثنى من هذا سوى جنيتللو بيللينى في لوحته الشهيرة «بورتريه محمد الثاني» ١٤٧٩ (أكاديمية الفنون الجميلة ، البندقية) ، والتى رسمها أثناء زيارته لاسطنبول وإقامته في قصر السلطان العثماني بناء على دعوته الخاصة له . لقد أفلح بيللنى متأثراً بجاذبية هذه الشخصية الشرقية القوية والمتميزة بخصالها التاريخية في الذكاء الخارق لبلوغ المآرب السياسية التي وضعها نصب عينيه ، وحكمته وسلطته وأخلاقه ، وإنفتاحه على المعرفة والثقافة والعلم . فأتت لوحة البورتريه هذه بمثابة ريادة للشخصية الشرقية في الفن الأوروبي ، تحمل معالم الصورة الشرقية الجمالية والأخلاقية النموذجية لذلك العصر . هذا وقد صور العديد من اعلام فن التصوير الأوربي بورتريهات لشخصيات معاصرة غربية بالزي الشرقي : بورتريهات رمبرانت، و«الرجل ذو الطربوش» لروبنز (متحف درسدن) ، و«حاكم الجزائر» لفيلاسكس (متحف برادو) وبورتريه «سعيد أفندي» (السفير التركي في فرنسا) بريشة لارجيلير . وبورتريه «تافرنية» و«شاردان» . إلا أن السمات الفردية تراجعت فيها أمام السمات النموذجية ـ الإحتفالية التزينية حيث كان المظهر الشرقي : الزي ، الزينة العامة وطغيان الأبهة ، والفخامة في البناء الفني تفصيلا وزخرفة . وعلاوة على

هذا الاتجاه المظهري الخارجي ظهر في الفن الأوربي في أواسط القرن السابع عشر وبداية الثامن عشر اسلوب رسم البورتريه التنكرية "Mascarade" بالزى الشرقي التركي alaturquerieولا سيما في موضة عصر الروكوكو حيث كان «الجلوس أمام الرسام بمثابة «حفلة تنكرية» (٨٧) ، فظهرت الشخصيات النسائية في الأزياء الشرقية كدلالة وتأكيدللسمات العاطفية والحسية والتزينية البحتة ، بينما ابرزت الشخصيات في البورتريهات الرجالية مظاهر الرجولة الشرقية المفعمة بروح الحماس والإنفعال والبطولة والتسلط ، متمثلة نماذج أبطال «ألف ليلة وليلة» ونموذج شهرزاد وشهريار والسلاطين والسلطانات . فبدت الشخصية الغربية «متنكرة» بقناع الشخصية الشرقية للطبقة العليا مظهراً وديكوراً فحسب .

لقد طرأت التغييرات الهامة على الصورة الفنية الإستشراقية عند تخوم القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، بعد حملة بونابرت على الشرق والإحتكاك المباشر بمعالم وطبيعة الصورة الاثنيثيه والقومية والاجتماعية والسياسية الشرقية ، والتى سجلها فنانو هذه الحملة بالعديد من البورتريهات لسكان مصر من مختلف الجنسيات ولقادة الجيش الفرنسي بالزي الشرقي ونخص بالذكر أعمال الفنانين : دينون ، دثرثر ، ردوتيه ، الذين تركوا سلسلة من الصور واللوحات التمهيدية الواقعية المظهر حيث بات معها ينتقل تدريجيا الاهتمام بتصوير الصفات المميزة للشخصية الشرقية الحقيقية وليس الشخصية الشرقية النموذجية جماليا(٨٨) . بيد أن فناني عصر الامبراطورية الذين يعتبرون من أوائل الفنانين الفرنسيين الذين استغلوا واقعية مظهر الصورة الشرقية التي حققها بونابرت ، لجأوا إلى إستعارة الأوضاع والايماءات والحركات من الواقع الشرقي فحسب ولم يلقوا بالا إلى نفسية الإنسان الشرقي لأن هذه المسألة كانت خارج إطار مفاهيمهم الفنية الجمالية (التي اهتمت ببلورة الشخصية الفرنسية المنتصرة وليس بغيرها) . على سبيل الذكر نورد شخصية «الطبيب الشرقي» وصور المرضى في لوحة الفنان غرو «المصابون بالطاعون في يافا «وكذلك صورة الأمير الشرقي تتصدر مقدمة لوحة جيرودية «إنتفاضة القاهرة» .

إن الميل إلى إبراز الطبيعة والصفات الإنسانية المميزة ، والسمة الفردية

للشخصية ، في فن البورترية الرومانسي الذي يعتبر جيريكو رائده ، حيث اهتم بتصوير «العالم الداخلي» من خلال المظهر الخارجي للإنسان محاولا سبر غور بنيانه النفسي وعالمه الروحي وتثبيتها في صورته الشخصية كصورة فردية متميزة وخاصة به ، فضلاً عن أن جيريكو قد رسم بورتريهات لشخصيات غير عادية في طاقاتها الروحية وتركيبها النفسي والاجتماعي (الفنانون ، المرضى ، الفقراء ، المجانين ، العمال ، المسنون ، الزنوج ، المعارضون السياسيون) أي الشخصيات التي تحرك الفنان شخصياً بطبيعتها الفردية وتمسه من الداخل بعمق معاناتها الإنسانية ، وهو قد كرس مبدأ تصوير الشخصية «الداخلية» للفرد ، وليس الموقع الاجتماعي النموذجي والمتميز للنخبة . (العلية) .

وقد سار ديلاكروا على خطاه من حيث المبدأ في اختيار النمط الإنساني والقالب الفني والعنصر الأساسى الذي أبرزه ديلاكروا في بورتريهاته هو نقل «الحالة» الداخلية للشخصية وعبرها تصاغ الدلالة على وضعه الاجتماعي ومكانته في «النشاط الإنساني» . ومعظم البورتريهات التي انجزها ديلاكروا في العشرينيات هي بورتريهات شرقية . فبدت صور «الخلاسيات» والهنود والعرب والفرس والأتراك والزنوج وأصدقائه الشخصيين بأزياء شرقية ، بمثابة «تمارين» لخيال الفنان وإبداعه ساعدته على معرفة الشخصية الشرقية وسماتها قبل أن يسافر إلى الشرق . علاوة على ذلك فإن هذه «التمارين» للفنان هي بحث في مجال جاذبية العالم الروحي والنفسي للأشخاص غير نموذجي الجمال وغير نمطي الطابع الشرقي النخبوى (الستزيوتيب) المتعارف عليه في فن التصوير الاوروبي سابقاً . وكثيراً ما كان ديلاكروا يستخدم هذه البورتريهات كلوحات تمهيدية من أجل إعداد وتركيب الصورة التاريخية أو الأدبية الكبيرة . كما في شخصيات لوحاته (مذبحة هيوس) و(موت ساردانابال) . غير أن أهمية ديلاكروا البورترتيست تكمن في كونه أقحم الصورة الشرقية بوصفها صورة رومانسية نموذجية إلى فن البورترية الفرنسي في أوائل القرن التاسع عشر مكرساً بذلك صورة شرقية هي كنوع فني تشكل إمتداداً لتقاليد العصور الفنية السابقة (النهضة، الباروك ، الروكوكو ، عصر الامبراطورية) غير أنها مغايرة من حيث جوهرها

الذاتي (الإنساني) والفني . وقد تطرق ديلاكروا في لوحات البورتريه الشرقية التي أنجزها في العشرينيات إلى أنواع ثلاثة أساسية متجانسة في البنية والرؤية الفنية هي التالية :

١ ـ بروتريه موضوعات أي تحمل دلالة على موضوع معين مكرسة للإشارة إليه، ومرتبطة به عضوياً بوصفها جزءاً لا يتجزأ منه ، وبوصفها العالم أو الواقع ، أو الوسط الذي تنطلق منه وتحمل صفاته . حيث يركز فيها بصورة أساسية على الخصائص الفردية . وعناصر البيئة التي تنتمي إليها وهي إلى حد ما متشابهة مع لوحات بوننغتون في نوع «صور الحياة والبيئة» . غير أن ديلاكروا يعير الشخصية الإنسانية همه الرئيسي بينما تدخل عناصر أو مستلزمات الحياة والبيئة (الأثاث ، الأزياء ، الأمتعة ، الأدوات المنزلية) لتكمل الصورة الشخصية وتقوم بدور الدلالة على نشاطها الإنساني والاجتماعي . في الوقت الذي تطغى فيه عناصر الحياة اليومية ومستلزمات البيئة على الصورة الشخصية للفرد الشرقي في لوحات بوننغتون ، غير أن التماثل واضح بينهما في الأسلوب الفني فهو واحد من حيث المبالغة في الزخرفة الهندسية واللونية والأرابسك. ونخص بالذكر لوحة ديلاكروا «تركي يجلس على أريكة مع نارجيلة» و«تركي مع سرج» (١٨٢٥ ، اللوفر) . وهنا تتخذ اللوازم المنزلية والأسلحة والعتاد دوراً مزدوجاً ، يحاول الفنان الاستفادة منه بإعطاء وصف غير مباشر للشخصية المرسومة بإعتباره «إنساناً» ينتمي إلى منبت اجتماعي محدد . أي تلعب فيه عناصر الطبيعة الصامتة الجانب النموذجي للحياة لدى الفرد الشرقي ودور «المادة والمضمون» لشخصيته وعالمه النفسي ، فضلاً عن الدور التزييني ـ الجمالي المفعم بروح الأرابسك والحيوية التعبيرية للفنون الزخرفية الشرقية . وثمة ميزة أخرى يختلف بها ديلاكروا عن بوننغتون تتجلى في اللمسات المائية الزاهية والعريضة في تصوير الزخرفة الشرقية ، بينما يسعى ديلاكروا إلى مزيد من الإقتضاب في الغة التعبيرية ودقتها عن طريق إشباع الألوان بغنى توزيع الأضواء والظلال ، وفي التركيز على إظهار تعابير الوجه . ويبدو الإنسان الشرقي ، رومانسياً ، متأملاً ، حالماً ، متماسكاً نظراً لتوازن علاقته الذاتية بالبيئة والعالم الخارجي المحيط به .

٢ ـ البورتريه التمهيدي أو البورتريه ـ الموديل . الذي أكثر منه ديلاكروا فى هذه الفترة ، والذى من خلاله اكتسب خبرة عميقة بالخصائص الاثنينية المنوعة، وتفرد شخصية وجمال الإنسان الغريب عنه مكانياً وزمانياً . غير أنه مشبع بأصالة إنسانية متدفقة المشاعر وأهم أعماله في هذا النوع من البورترية صور الخلاسية «آلينا» التي استخدمها لاحقاً في لوحة «موت ساردانابال» و«الهنود الواقفون» . ١٨٢٣ ـ ١٨٢٤ (المجموعة الخاصة لميللو) ، و«هنديان» ١٨٢٣/ ١٨٢٤ (المجموعة نفسها) والهندي الجالس ١٨٢٣ (متحف مجموعة خاصة ، باريس) ، ولوحة جانبية «لعربي» ملتح .

٣ ـ البورتريه بالزي الشرقي (أي الاستشراقية) وفيها يصور الفنان أصدقاءه وأقرباءه بالأزياء الشرقية . وقد يتراءى هنا أنها تشكل إستمراراً لأسلوب وتقاليد الروكوكو .

بيد أن هذا الانطباع خاطئ ، ذلك لأن أسلوب الروكوكو كان يتميز بالتركيز على تصوير الاكسسوار . أما في لوحات البورتريه لدى ديلاكروا فالاهتمام يتجه إلى العالم النفسي للنموذج وحالته الروحية ، ولا يحول الزى الشرقي دون رؤية الصفات الفردية من وراء قناع الحضارة الغربية .

ويغدو الولع بالعالم الغريب الآخر وسيلة للتعبير عن العالم الروحي الداخلي، وإنعكاساً لأزمة الفرد والمجتمع البرجوازي . ومثال ذلك «بورتريه المغنى باريوليه» («التركي الجالس» ، ١٨٥/ ١٨٢٧ ، اللوفر) ، حيث يجسد ديلاكروا التلاحم العجيب بين حالة الروح والمظهر الخارجي . ولم يبرز الجانب العادي بل الأصيل ، وليس الجميل بل المميز ، والحياة الداخلية نفسها لباريوليه. ويصور المغني في وضع مسرحي ، تتضاد بدلته اليونانية الحمراء وطربوشه الأحمر مع الخلفية الخضراء للوحة . ويبحث ديلاكروا في وجه المغني غير الوسيم عن جمال الحياة الروحية وعن الجمال الإنفعالي والمتوتر . ويتطابق هذا مع التضاد بين اللونين الأحمر والأخضر .

ويمكن أن نذكر منها أيضاً لوحات بورتريه الدوق بالاتيانو في الزي الشرقي (١٨٢٦ ، متحف الفنون ، كليفلاند) ، وبورتريه بييرو «شخص جالس بزي تركي» (١٨٢٤ ـ ١٨٢٥) ، المجموعة الخاصة للمدام بوسيه ، باريس) .

وتقترن فيها المشاعر الخاصة والأمزجة الرومانسية للفنان مع عقائد الناس القريبين إليه وأفكارهم ، أما الأزياء الشرقية فتؤكد المثل الأعلى الرومانسي للفنان . وطبيعي أن مثل هذا الالتحام ما كان ليتحقق في البورتريه المرسوم تنفيذاً لطلب صاحبه ، لأن طالبي تصويرهم الرئيسيين (البرجوازيين) كانوا يسعون إلى تخليد رفاههم ورخائهم الشخصي فقط . بينما استطاع الفنان أن يكشف في لوحات بورتريه الأصدقاء وضع الروح وعواطفه وميوله ، ومشاعره الحميمة التي يبلغ الفنان في تجسيدها أكبر عمق وحيوية . بتعبير آخر يبدو وكأن ديلاكروا كان يعبر عن روح معاصرة عبر روح الشرق ، وفرديته ـ عبر الشاعرية الشرقية والحماس والحرية والانطلاق في إظهار المشاعر .

كما أنه من الضروري الإشارة إلى الخصائص الفنية للوحات البورتريه . فلقد استخدم ديلاكروا أسلوب رسم الخطوط «غير الواضحة» ، كما لو أنه يريد إظهار غموض وعدم استقرار روح الشخص الجاري تصويره . بينما يرسم ديلاكروا في لوحته «رجل بالزي التركي» بدقة التفاصيل كافة ، عاكساً ولعه بالأرابسك .

ريتشارد بوننغتون

يعتبر ريتشارد بوننغتون أحد أبرز معاصري ديلاكروا وصديقه الحميم . من أصل انكليزي جاء إلى فرنسا عام ١٨١٦ والتحق مباشرة بمرسم الفنان غرو حيث تتلمذ لمدة من الزمن على يده . ومنذ بداياته الفنية سجل نزوعاً نحو الموتيف الشرقي الذي يظهر في مجموعة من اللوحات التي تمثل الحياة الدخلية ـ للبيئة الشرقية "Interieur" وحياة «الجواري» . دخل بوننغتون تاريخ الرومانسية الفرنسية ليس عبر تصوير «المعارك» و«الحروب» ، وبدون «حمى الرومانسية» . إلا أنه «جلب للرومانسية معه إحدى السمات الرئيسية ، إن لم تكن أولاها ، الا وهي فن التصوير بالألوان والمائيات» . ارتبط إبداعه الرومانسي بالنزوع نحو اللونية وإظهار «الجاذبية» والأرابسك . وعاش في فرنسا حتى وفاته المبكرة عام ١٨٢٨ . لذلك دخل إبداعه في عداد المدرسة الرومانسية الفرنسية وليس الانكليزية . لقد شكل الاستشراق في أعماله جزءاً لا يتجزأ من مفهوم اللوحة التشكيلية

الرومانسية، التي ازدادت قوةوتألقاً في مهارة لونية رفيعة ، غنية العجينة ومشبعة بالضوء . «معظم لوحاته التى صور فيها عالم الإنسان الشرقي (بالذات المرأة الشرقية) ، قامت بأداء وظيفة مزدوجة : فمن جانب تؤكد الصبغة المحلية ـ الفنية الإسلامية، ومن جانب آخر تحمل الدلالة على النزوع الرومانسي نحو الشاعرية ، والتوليف "Synthese" أو التركيب في الفن . . وتبدو وحدة الإنسان الشرقي الداخلية والظاهرية عبر علاقة إنسجامية بين الإنسان ومحيطه وبيئته (الطبيعة ، العمارة ، نمط الحياة وأدواتها) ، التي بقيت قائمة في الشرق حيث كان النظام البطريركي ما زال سائداً في الحياة . لذلك كان يجذب الرومانسيين الهاربين من الواقع «جو الحياة اليومية الساحر» و«الأناقة الروحية» المتمثلة في تناسق الزينة البيتية الشرقية التي يشكل أساسها فن الأرابسك في شتى أشكال الصناعات اليدوية (الأواني والحلى ، والأنسجة والأزياء ، والسجاد ، والطنافس، والآلات الموسيقية والزهريات والأباريق النحاسية ، والأرائك وغيرها) .

ففي أعمال بوننغتون الاستشراقية يتألق نزوع واضح نحو تصوير نمط الحياة الشرقية (صور الحياة والبيئة اليومية) بوصفها نمطاً منشوداً ، ينضح بالشاعرية ، والهارمونية الروحية والجسدية التي ينعم بها الشرقي ، والتي يحلم بها الرومانسي ، وتتداخل المسلمات الجمالية بالأخلاقية والدينية بحيث تبدو صورة الشرقي في عيون الرومانسيين هي الصورة المثلى «للروحي» و«للرائع» و«الشاعري» و«الشمولي» . وفي اختياره لصور من حياة البيئة الشرقية لجأ بوننغتون الرومانسي إلى تثبيت المقولات الرومانسية الجمالية عبر المسلمات الجمالية الشرقية الإسلامية . وتمثل لوحته («ميدوزا» ، عام ١٨٢٦ ، مجموعة ويلز ، لندن) مبدأ التوليف بين الأنواع : والأجناس الفنية الرومانسية ، إذ تجمع هذه اللوحة معالم وخاصية المنظر الطبيعي ، البورترية ، الطبيعة الصامتة . فتبدو بطلة اللوحة سيدة شرقية، في عالم حياتها اليومية ، متنعمة بحالة من التناغم والتناسق الروحي والجسدي والذي تتضافر فيه كل أشكال المتعة التي يحلم بها المرء في حياته . وقد صورها الفنان في وضع مثالي ـ تخيلي في الغالب ـ مستلقية على مقعد وثير تغطيه

السجاجيد الشرقية الفاخرة وإلى جانبها آلة العود ، وعلى يسارها تبدو آنية لازوردية اللون كبيرة ، بينما يطل من خلفها منظر طبيعي خلّاب، تتكثف فيه العناصر الشاعرية للطبيعة الرومانسية : الجبال الشاهقة التي تكلل هاماتها الثلوج ، بينما تنعكس على صفحتها أشعة الشمس البنفسجية عند المغيب ، حيث تتلاشى خيوطها ، وتشرد مع الغيوم في الأفق . وتطل نخله عالية ـ رمز «المكان» ـ لتؤكد إنتماء الحدث إلى الشرق . وقد أظهر بوننغتون في المنظر الطبيعي اجادته المتميزة لاستخدام التداخل بين اللون والضوء في منح عناصر الطبيعة ألوانها «الحية» ، من منظار علاقة تغير عناصر الطبيعة بتغيير موقع الشمس منها خلال النهار .

وهذا المبدأ اللوني الذي كرسه الرومانسيون الانكليز (كونستيبل ، لورنس ، ويلكى ، وفيما بعد تيرنر) أدخله بوننغتون بحذافيره إلى حيز الصورة الشرقية . أما لوحة («تركي يستجم» ١٨٢٦ ، لندن ، مجموعة ويلز) فقد عكس بوننغتون رؤية الرومانسي للحياة وجمالها فبدأ الإنسان الشرقي ـ التركي مستلقياً في حالة استرخاء تحيط به عناصر حياته اليومية ، التي تعكس مواصفات بنيته النفسية والاجتماعية: آنية شرقية مزخرفة (من اليسار) ، وآلة موسيقية (العود) من اليمين، ونارجيلة خلفها ستارة زاهية الألوان تزينها نقوش وكذلك بزة التركي نفسه . فقد وحدت ريشة الفنان الغربي الرومانسي صورة الإنسان الشرقي وعناصر حياته اليومية في وحدة فنية زاهية الألوان ، وغنية الزخرفة (ما يَسِمُ معالم الفن الشرقي) ، بلورت نمط النظرة الاستيتيكية للذات وللعالم المحيط لدى الشرقي ، والتي اكتشفها فيه الغربي ، ليحقق نموذجه . وفي لوحة («مشهد شرقي» ، ١٨٢٦ ، مجموعة ويلز ، لندن) ، أعاد بوننغتون الكرة في تمثيل عالم البيئة والإنسان الشرقي لبلوغ آية التعبير الفنى الموحد ، حيث «يخضع إندماج شتى الأنواع والأشكال والأساليب التشكيلية لمهمة إغناء الفن وتكثيف تعبير الصورة الفنية» [٨٩] . إذ تبدو امرأتان شرقيتان تعتجران ما يشبه العمامتين الكبيرتين ، بحلة شرقية فاخرة الزخرف واحتفالية المظهر تحيط بهما كالعادة آلة موسيقية وشتى لوازم الحياة الشرقية من ستائر وسجاد وآنية ، وأرائك وحلى يزينها

أسلوب الزخرفة الهندسية «الأرابسك» ، كجزء عضوى من مناخ الحياة الشرقية ، ويطغى على مناخ اللوحة التشكيلية الرومانسية ويحولها بدورها إلى قطعة أرابسك» مكثفة ، منسقة ، ونموذجية . إن بوننغتون الرومانسي إستطاع بلوحاته الاستشراقية التمهيد لنوع فني جديد في الفن التشكيلي الفرنسي الرومانسي ـ هو صور الحياة والبيئة الشرقية تتحول فيه الشخصية الشرقية إلى رمز للحياة المتناسقة وبمثابة فضاء صغير مثالي ، تتحق عبره فلسفة حياة الإنسان الرومانسي ومفاهيمه الجمالية . وينطق الشرقى ويتنفس فيه بما تتماثل به حالة الروح الرومانسية العطشى للدفء والسحر . ففي صور الحياة والبيئة الشرقية هذه لدى بوننغتون ، تتألف منظومة كاملة من الاشارات ، والايماءات ، والدلالات التي يمارس فيها كل عنصر وظيفة جمالية ـ اجتماعية معينة : الآلات الموسيقية جزء لا يتجزأ من حياة الشرقي اليومية ، فن الزخرفة والنقش والرقش يدخل في شتى مظاهر ومستلزمات حياته اليومية : الزي ، الأنسجة ، الآنية ، الأثاث ، الآلة الموسيقية ، وشتى أنواع الفنون التزيينية التي يميزها فكل وحدة جمالية ـ هى في حد ذاتها عالم متميز في الحياة ـ بينما المجموع العام لهذه الوحدات الجمالية يخلق كلا فنياً موحداً ، يتقارب فيه الذاتى والعام ليخلق نظاماً جمالياً محكم الحبكة في الشكل والجوهر .

ومن هذا المنظور يرى العديد من باحثي تاريخ الفن وعلم الجمال الإسلامي ربط صورة الوحدة الفنية بعلاقتها العضوية بالتصور الفني العام عن الكون في الفن الإسلامي . فتشير الباحثة ت . كابتريفا في إطار دراستها للحضارة الفنية الإسلامية للقرون الوسطى إلى «أن ثمة ما يشبه الكمال والتراص في الوعي الفني الذي يكون الوحدة . سواء في الشعر والموسيقى والعمارة وفن التصوير ، والفنون التطبيقية ، وهو الذي شكل جوهر الحضارة العربية ـ الإسلامية القائمة على مبدأ «التوليف أو التركيب وغذى التقاليد الحية للفن في مراحل تطوره كافة حتى العصر الحاضر»(٩٠) . إن خضوع مجتمعات القرون الوسطى لفكرة فنية موحدة ثابتة ، أو لمبدأ «الوحدة الاستيتيكية للحياة» (٩١) حسب تعبير الأكاديمي ديمتري ليخاتشوف ، قد تجسد في أكثر الأشكال الفنية المزدهرة في الشرق

الاسلامي . وبصدد التعريف بخاصية الفكرة الجمالية الإسلامية يؤكد الباحث في الفن الإسلامي ل. ريمبل «ان جميع أصناف الفنون الفراغية والبلاستيكية والنحتية والتشكيلية منها ، وكذلك الشعر والموسيقى والرقص ، كانت تشكل وحدة ما ، يكمل كل جزء فيها الجزء الآخر ، ويتعمق بالتداخل والتفاعل فيما بينها . وبالأحرى فإن كل فن من الفنون كان توليفياً ، تركيبياً مارست الأفكار الفنية العامة المميزة للعصر دوراً جذرياً في ترسيخه . أو دفعت الفن بأسره إلى البحث عن الشمولية الفنية» (٩٢) . ومن هنا نرى أن فن التصوير التصغيري الإسلامي أي المنمنمات قد عبر بوضوح عن مبدأ التوليف والشمولية الأسلوبية سواء من حيث إندماج الأفكار الجمالية في نمط الأخلاق والطقوس الدينية أم في الحياة اليومية . ففي المنمنمات تستوي وحدة تناسق الديني والدنوي في صورة فنية مكثفة جمالية ـ حياتية وروحية تخضع آلياً لأسلوب الزخرفة أي الأرابسك ، القائم على مبدأ التشعبات الهندسية والخطوط المتعرجة اللانهائية ، ودخول الخط والحرف العربي منطقة البنية الزخرفية للنظام الجمالي الإسلامي العام .

أن المنمنمة صورة مصغرة عن العالم الروحي والمادي للإنسان الشرقي ، وتتوالف فيها شتى الفنون : العمارة والتصوير والموسيقى ، والشعر ، والرقص ، والنقش في الفنون اليدوية التطبيقية كما أنه تندمج وتتوالف في المنمنمة الواحدة شتى أنواع فن التصوير : المنظر الطبيعي ، البورتريه ، الطبيعة الصامتة ، وصور الحياة البيئة (انظر على سبيل المثال : منمنمات مخطوطة «الشهنامة» القرن السادس عشر) متحف الميتروبوليتان ، حيث تتمثل في صورة فنية واحدة شتى الفنون وأنواع فن التصوير في وحدة توليفية متناسقة تنطق برؤية جمالية واحدة ، متغلغلة في شتى البناء العضوي العام للمنمنمة ، في إنسيابية هائلة للإنسان في الطبيعة وفي بيئته . إن هذه الخواص التي تشكل أساس الرؤية الجمالية الإسلامية للعالم وماهيتها اكتشفها الرومانسيون من خلال اطلاعهم ودراستهم لفنون الشرق الإسلامي وآدابه ، وتم التمثل بها وفقا لقيمتها الذاتية ولقربها في بعديها الخاص والعام ولمسلماتها الجمالية الأخلاقية من النظرية الجمالية الرومانسية التوليفية والشمولية . وقد بدأها بوننغتون في العشرينيات فاتحاً الطريق أمام معظم فناني

الثلاثينيات الرومانسيين الذين حققوا نظرية التوليف الرومانسية عبر الصورة الفنية الشرقية التي تقوم في جوهرها على مبدأ التوليف . فما هي معادلة التماثل بين الصورة الشرقية والصورة الرومانسية التي تنطلق من أسس نظرية التوليف الفني التي عكسها بوننغتون في لوحاته الإستشراقية ؟

إن بعض الفنانين لجأ إلى الشرق بوصفه قناعاً فنياً يعبر عن الواقع السياسي والفني الفرنسي المعاصر (ديلاكروا شامارتان ، آرى شيفر وغيرهم) ، وبعضهم الآخر لجأ إلى الشرق ، بوصفه كناية فنية وأخلاقية ، تجمع الروحانية والمادية ، الشاعرية والواقعية ، في الصورة الفنية الواحدة إنطلاقاً من القناعة بأن «للفن عالماً خاصاً ، وحياة مستقلة ، عما يدور حولها من نقاش حول الدين ، والأخلاق، والفلسفة ، والثورات السياسية ! فالفن ـ في رأيهم ـ عليه أن يسمو على المشكلات التي تدور حوله ، والأحداث التي تجرى بالقرب منه . فالشعوب تتصارع ، وتنهض وتفنى ، والعروش تهتز وتنهار ، والتحولات الاجتماعية على قدم وساق ، غير أن الفن عليه أن يرتفع في وحدانية همومه ، سواء بتأمل عالم الشرق ، أم باستصلاح القلاع الغوطية» (٩٣) . ويضيف سان شيرون أحد نقاد ومؤرخي فن تلك الحقبة مشيراً إلى حالة «الاشمئزاز واليأس من السياسة القائمة» التي خلقت لدى المثقف شعوراً بخيبة الأمل وإنكسار الحلم بحيث لم تعد «الدولة ، ولا رؤساؤها ، ولا مواطنوها يمثلون وحدة الشعور الإنساني العميق ، والهدف الخير الذي ينبغي الطموح إليه . لم يعد هناك حماس ، ولا الهام ، ولا فن! (٩٤)» . فلا مناص من الهروب إلى منابع أخرى للإلهام ، مغايرة في «زمانها» ، غير أنها مماثلة في جوهرها لخاصية العلاقة بالعالم ، وخاصية العلاقة بالإنسان ، أي بالموقف من الفن ومن الحياة . فالرومانسيون أسبغوا في نظريتهم الجمالية ـ الفلسفية معالم مبدأ الذرة ، وجدلية الخاص والعام . . الوحدة والكل . . الذاتي والموضوعي ، إبان محاولة بناء منظومة فنية متكاملة نظرياً .

وأورد الرومانسيون تحديداً لمسألة الصنف أو النوع الفني وعلاقة الأصناف والأنواع الفنية ببعضها البعض وحدودها وتفاعلها وتضافرها وتوليفها . ففي أعمال شيلنغ وزولغر وشوبنهاور وفاغنر وغيرهم تتجلى أسس النظرية التوليفية

الرومانسية للشكل الفني متشابهة مع أفكار لسينغ من حيث جوهرها ، برفض التجريدية والشياتيك †Schematiqueفي الوحدة الفنية ، ومن حيث التأكيد على فردية تصوير الحياة و إنعكاسها في العمل الفني .

هنا نرى أن الرومانسيين من حيث مبدأ رفضهم للأطر والفواصل« الدغمائية» الجمالية الكلاسيكية ، التي تثبت خاصية النوع أو الصنف الفني في صورة صافية وصارمة وأبدية لا تتغير ، قد أقلعوا عن رؤية مسألة الإبداع في قواعد ، وحدود، واتباعية . وانما تركزت رؤيتهم لمسألة الإبداع على كيفية التفرد الإبداعي وتميزه ، وعدم تكراريته ، في ظل قيم فنية خاصة بكل صنف فني على حدة . لذا تتعلق خاصية الشكل الفني بخاصية «المادة الفنية المحددة ، أو الموضوع ، وبهذا يكون الرومانسيون قد تخلصوا من ثبوتية خاصية شكل فني في تصويره لواقع معين مؤكدين حرية أداة التعبير الفنية ووسيلته بعلاقتها بالموضوع الفني ، وليس بإرتباطها بقواعد شكلٍ أو صنفٍ أو نوعٍ فنى محدد وصارم . إن فكرة تبعية المادة الفنية للخاصية الفنية ، قد ألغيت بتحرير مختلف الأنواع الفنية في الصنف الفني الواحد، وما بين الأصناف الفنية ذاتها . وبذلك عارضت نظرية «إعادة خلق» الواقع الرومانسية ، نظرية «المحاكاة» للواقع ، والتعارض في النظرتين حول جوهر الفن ومنطلقاته في تحديد خاصية العمل الفني أدى إلى حتمية التعارض بينهما في تحديد النوع ، والصنف الفني . فإذا كانت الكلاسيكية تركز على حدود واطار هذا النوع أو ذلك فإن الرومانسية منحت النوع والجنس الفني تألقه التعبيري وتقاربه مع غيره من الأنواع والأصناف ، وفي خاصيته ، وفي عموميته . من هنا يرى الرومانسيون أن العلاقة المتبادلة بين الفنون بما تحمله من خاصية لكل منها على حدة ، ومن وحدة العام هي نزوع رومانسي نحو صورة تعبيرية «شمولية» تمكن من إدراك قوانين الكون ، والتعبير عن مسببات وجوده الجوهرية . إن التداخل بين الفنون في رأيهم يمكن الفنان من التغلغل في جذور الظاهر الفنية والكونية ، بحيث يتمكن من اغناء نوع أو صنف فني واحد (التصوير ، النحت و الموسيقى ، الشعر ، الدراما) بتطعيمه بغيره من الأنواع والأصناف . إن «تطور وكمال الفن يعبر عنه ليس في سياق المغايرة أو المفارقة بين الفنون ، بل في سياق

التكامل فيما بينهما» (٩٥) . «ولم تعرف مرحلة في تاريخ الفن الأوروبي حالة التقارب والتداخل ، والتفاعل بين الفنون كالتي عرفتها الرومانسية حتى القرن التاسع عشر ، بحيث إن جمالية فن ما باتت تمثل جمالية فن آخر مع إختلاف المادة فقط»(٩٦) وما كان يطمح إليه الرسامون من موسيقية وإيقاعية لونية ، ونغمية ، في الخط وشاعرية في الصور ، وملحمية درامية في دفق المشاعر ، وتزيينية في الشكل الفنى ، جسده الشعراء في تكثيف العناصر التصويرية ، والنغمية الغنائية في الإيقاع ، والمبالغة في الوصف والكناية والمجاز والإيماءات ، (هيجو ، غوته ، لامارين ، شاتوبريان، غوتييه ، دي نرفال ، دي موسية)(٩٦)، وجسده الموسيقيون في التوق نحو اللوحات التصويرية والموضوعية، في مؤلفاتهم ، واستلهام الموضوعات الأدبية الرومانسية (برلبوز ، شوبان ، فاغنر) .

وسجلت الحقبة الرومانسية تُمازجًا وتداخلاً في الأنواع والموضوعات والفنون لا حصر له ، سعى الرومانسيون من خلاله إلى تحقيق رؤيتهم الطوباوية للثقافة كشكل شمولي قائم على مبدأ التواصل والتثاقف من أجل بناء ثقافة «كل الثقافات» ، التى تتفاعل وتحتك بها مختلف الظواهر المعرفية : كالعلم ، والفن ، والفلسفة ، واللغة ، والأساطير ، والفلكلور ، والعلوم الطبيعية . ووفقاً لفلسفة الطبيعة الرومانسية فإن كل فن من الفنون يحمل في ماهيته الفن الآخر . فليس هناك مناخ «تصويري» أو «موسيقى» أو «كلاسيكي» على حدة . واللغة الفنية يجب أن ترى ككل ، وكوحدة فكر فني عام . وأول من تطرق من الرومانسيين لنظرية التوليف هو مدرسة إيينا الألمانية على أعتاب القرن التاسع عشر ، وبعد تراجع وإنحطاط الأشكال الاحتفالية للفن (ما نقصده فن العمارة والنحت ، بينما ازدهر فن التصوير والموسيقى والمسرح) . وقد حدد شلينغ التوليف في الفن بوصفه يخلق جوهراً فنياً كلياً هو «فن كل الفنون» (٩٧) والتمازج المتماسك ، وتحقيق التغلغل بين كل الفنون . بينما دعا واكنرودر إلى «ضم كل الفنون وتوحيدها في وحدة فنية واحدة». أما نوفاليس فقد كتب حول مفهوم التوليف في إشارة إلى الوحدة الموسيقية لكل الفنون «فالشعر حالة وسطى ما بين التصوير والموسيقى» .

إن التوليف بين الفنون يفهم لدى الرومانسي كتوحد لفنين أو أكثر في فن واحد . بحيث «ينافس العمل الفني الطبيعة بشموليته عمق تأثيره على الإنسان»[٩٨] . «ففي الطبيعة يتجاور الصوت واللون والرائحة» [٩٩] . والعمل الفني للشعراء العظام ـ كتب شليغل ـ يتنفس بروح الفنون المتمازجة فيه . أليس كذلك كان فن التصوير بالنسبة لميكل انجلو الذي كان يرسم كنحات . ورافائيل ـ كمعماري ، وكوردجو ـ كموسيقي [١٠٠]» بحيث تتحقق في اللوحة الفنية الواحدة كل الأنواع الفنية مما يساهم في خلق وعى متكامل ، وثقافة متكاملة . إن نظرية التوليف وجدت صدى عميقاً في فكر كَانْت وغوته ، وشيلر الشمولي . غير أن الرومانسيين توجهوا إليها كأساس لنظريتهم الجمالية . ومحاولة الرومانسيين خلق نظرية جمالية «طوباوية» من خلال توحيد كل الفنون لاعادة إنتاج الفن وإنقاذه .

من هنا نرى نزوع الرومانسي إلى العصور التي تمثل ثقافتها في رأيهم ـ مظهر الوحدة الفنية الكلية ، والتي لم تنفصل عن «العبادة» . وذلك لخلق أسطورة «جديدة» تساهم في اخراج الفنان من واقع الحياة البرجوازية النثري والمبهم بخلق «واقع مثالي» [١٠١]في ابداعه . لذلك صور الرومانسي بوننغتون الإنسان الشرقي في بيئته وحياته الداخلية في صورة «مثالية» ، «للنخبة أو الصفوة» نظراً لطموحه إلى عالم مشابه لها في الواقع .

إن المقاربة بين الصورة الشرقية والصورة الرومانسية المنطلقة من أسس نظرية التوليف الفني التى تشكل أساس البناء العضوي العام لكليهما في أعمال بوننغتون الاستشراقية ، تستدعي تحليلها كظاهرة رومانسية عامة تشكلت في الثقافة الاوروبية كرد فعل على أزمة الفن والثقافة على تخوم القرنين الثامن عشر ـ والتاسع عشر . فنظرية التوليف منذ ولادتها في الفكر الرومانسي الألمانى حملت في ذاتها ، كما هو شأن الرومانسية ، النقد اللاذع غير المهادن للواقع الاجتماعي المعاصر وثقافاته «وبخاصة بنية الفكر الفلسفي ـ الجمالي الرومانسي تحددها مشكلة رفض الواقع «لأن الإنسان آنذاك كان ممزقاً ، نظراً للشرخ الهائل بين الفن والحياة [١٠٢]» ، حسب تعبير ف. شليغل . فالتوليف في الفن كفكرة تشكل

كنمط «متأزم» للفكر : محركه وعي مأساة الفن ، والثقافة ، والمجتمع ، تلك القيم الضخمة الضائعة والإحتفالية للعصور الغابرة ، لذلك سعى هذا الفكر إلى البحث عن مثله ومقولاته في الصور والقيم الجمالية للعصور الماضية . من هنا تنطلق طوباوية هذا الفكر . كما ان «مشكلة التوليف ظهرت لدى المفكرين الألمان كرد فعل على متطلبات الثقافة العامة ، وكنتيجة لتطور الوعي الثقافي الذاتي المرتبط بذاكرتهم في الظواهر المتكاملةفنيا (كالفلكور ، والميثولوجيا القديمة والمتوسطة) ولحاجة ماسة للبحث عن مخرج من تناقضات حياة المجتمع آنذاك ، في الفلسفة والفن . فالفن في رأيهم وعلم الجمال كانا يشكلان مظهر الحياة الواقعية ، حيث تتحقق فيهما النزعة الإنسانية بمفهوم مكثف وغنى . وهو بالنسبة لهم حالة القدرة على الخروج عن القواعد ، ورأوا أن عملية الإدماج والتوليف بين الفنون في عمل فني واحد قد تستطيع أن تقول شيئا جديداً ، وان تكثف المعاناة الإنسانية ، وتحقق ذروة الحيوية في التعبير .

إن التطابق بين البطل الرومانسي (الذي غالباً ما يتجسد في الإنسان الشرقي) والفنان الرومانسي كان يمثل حافزاً لفهم ودراسة ثقافة ماضى الشرق وحاضره أيامذاك . ولكن لم تتم الإستفادة من مقولات عالم الشرق في العشرينيات كثيراً بإعتبارها مقولات شرقية بالذات ، بل كان الفنان الرومانسي يستند عليها في تصوير الحاضر . وكان يتستر وراء واجهة النموذج الشرقي للتلميح إلى الأحداث الهامة لتلك الفترة ، وكذلك الخيار بين الـ «انا» و «العالم» وبين «الذات» و«الموضوع» . وقد انطوى تلاحم جوانب العالم الشرقي بصورها وأفكارها في فن التصوير الرومانسي (وخصوصاً لدى ديلاكروا وبونينغتون) على مصادر وأفكار عَمَد الفنان إلى ربطها بأحداث معينة . فأولا ، جرت عملية «انتشار» الفكرة والنظرية والشكل الفنى للثقافة الشرقية أو نقلها (الفلسفة والدين والتاريخ والاستيتيكا والشعر والفن) إلى الثقافة الفرنسية . وقام بنشرها و«غرسها» من الناحيتين الكمية والنوعية الفكر الفلسفي ـ الاستيتيكي للرومانسيين الفرنسيين في العشرينيات من القرن التاسع عشر . كما أن المفاهيم والأفكار والمقولات التي كانت تهاجر من العالم الإسلامي على مدى قرون عديدة قد تحولت وانتقلت ،

عن طريق احتواء وتمثيل المادة المحصلة ، إلى إبداع الرومانسيين ، برؤيتهم الخاصة للعالم . لهذا فإن رؤية عالم الشرق «لم تكن منفصلة عن المبادئ الفلسفية والدينية» (١٠٣)التي كان يدين بها الرومانسي الفرنسي آنذاك .

وبالرغم من أن المقولات والعلامات والمعاني والمبادئ الخصوصية قد حافظت على أهميتها ضمن أُطر فَهْم المستشرق الغربي ، إلا أنها كانت تعتبر في أغلب الحالات بمثابة رموز ووسائل مجازية تتحدث بلسان الرومانسي الفرنسي . وكانت المعركة الرومانسية بحاجة إلى رموز ذات أشكال جديدة في التصوير تتلاءم مع التقنية الجديدة للتركيب ، والمعالجة اللونية الجديدة ، وكذلك للتعبير عن «العالم الروحي» الذي كان الرومانسي يستخدمه في التعبير عن «ذاته» .

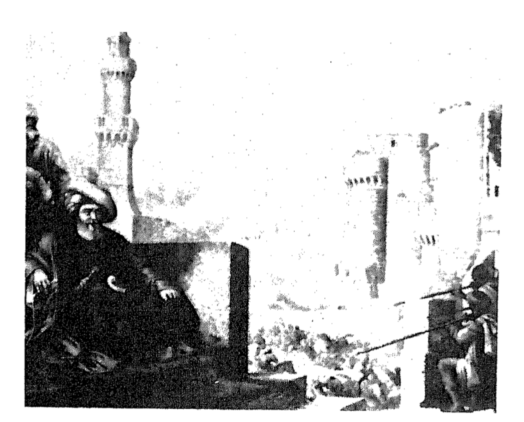
وبالتالي فإن الإستشراق الفني بدخوله «المعركة الرومانسية» قد احتاج إلى توفر نمط مشترك من حيث الأفكار والصور مع الرؤية الرومانسية للعالم ، حين يتجسد قسم كبير من المادة الثقافية بواسطة صورة معممة ، وبالرمز تقريباً . وبالرغم من تطلع الرومانسيين إلى التعبير عن الشكل والفكرة بدقة إلا أنه ـ كما قال فيتكوفير وبحق ـ «لا يجوز التعبير عن المغزى الباطن ، بل يمكن معايشته فقط» (١٠٤) .

في العقد التالي (الثلاثينيات) فقط ، جرت مثل هذه «المحاولة «المعايشة» عالم الشرق ، وارتبط ذلك أساساً بالعالم الشرقي الإسلامي ، وتجلى بوضوح «تأثير رياح الإسلام على الفكر الفرنسي في العصر الرومانسي منذ بداية المعركة الرومانسية» (١٠٥) حين أخذ الاهتمام به تدريجياً ، يجعل منه نموذجاً للفكرة والصورة في إبداع الرومانسي فقد تناوله معظم الأدباء الفرنسيين البارزين . ففي عام ١٨٢٥ ، أصدر بروسبير ميريميه «مسرح غوزلا» وفي عام ١٨٢٧ أنهى كتابة مسرحيته «غوزلا» أما الفرد دي فينى فقد أبدى إهتماما بالإسلام وطالع القرآن ، فضلاً عن أعمال لامارتين، وشاتوبريان . وفي كانون الثاني من عام ١٨٢٩ صدر كتاب فيكتور هيجو «المشرقيات» و«غرام في الصحراء» لاونريه دي بلزاك . وعملياً يمكن القول بأن ما من أحد من ممثلي التيار الرومانسي ، بغض النظر عن الفن الذي ينتمى إليه ، قد أبدى تجاهلاً للميل نحو البحث عن الالهام في

الشرق . وبالتالي قد تشكلت في ثقافة الرومانسيين الفرنسيين نزعة فنية أصبحت أساسية في داخل الحركة الرومانسية هي الاشتراق الفني سواء في الأدب أم الفن أم الموسيقى . وفيما يتعلق بالأدب فإن دراسة «مؤنس طه حسين» حول الإسلام والرومانسية قد قدمت صورة عميقة ومفصلة للتماثل بين الفكر الجمالي والفلسفي الرومانسي والإسلامي . فمقاربة النصوص الرومانسية الإسلامية أفسحت المجال أمام الباحث العربي المذكور (البحث باللغة الفرنسية) لتمحيص أوجه الشبه والتناقض في الأفكار والصور الفنية . بينما لم يترك الفنانون الرومانسيون نصوصاً تشهد على مواقف فكرية ـ جمالية ذات علاقة بالإسلام وفنونه غير ديلاكروا ، الشخصية الفنية الرومانسية الوحيدة التي كانت تدون آراءها وأفكارها في اليوميات والرسائل ، وبعض المقالات النقدية حول الفن . لذا أمكننا أن نرصد أفكاره ولوحاته بشكل متوازٍ «وفي آن معاً مع مرحلة تشكل الرومانسية والاستشراق الرومانسي في الفن الفرنسي في العشرينيات . وبالرغم من أن الرسامين كانوا المبادرين إلى خوض «المعركة الرومانسية» في أوائل العشرينيات إلا أن كوكبة من الأدباء الرومانسيين ، وعلى رأسهم فيكتور هيجو «شيخ الرومانسية» الفرنسية ، قد انضموا إليهم في نهاية العقد المذكور . وكتابه «المشرقيات» (١٨٢٩) لم يمثل المرحلة الختامية لعقد الإستشراق الرومانسي المبكر أى «العشرينيات» بقدر ما كان يمثل بداية مرحلة جديدة في الاستشراق الرومانسي للثلاثينيات . فقد كتب في مقدمة كتابه هذا مبرراً النزوع الجامح للعصر نحو عالم الشرق وثقافاته (من هندية، وصينية ويهودية ، ومسيحية ، ويونانية وتركية وفارسية وعربية وأسبانية ، فأسبانيا هي شرق بالنسبة للرومانسيين وحتى شمال إفريقيا ، هو ذو ثقافة شرقية آسيوية في نظرهم آنذاك) يقول : لو سألني أحدٌ مَّا اليوم : ما هي ميزة الموضوعات الشرقية ؟ ومن الذين يمكنهم أن يستلهموا الشرق، دون أن يسافروا إليه ؟ وما معنى مجموعة «الشعر الخالص» في هذه المقدمة للقراء ؟ لأجبته بأن ما أعرفه هو شيء واحد : إن فكرة الشرق وموضوع الشرق قد استحوذ على اهتمامي . . . » لقد تطور الإتجاه الإستشراقي في البنية الجمالية الرومانسية بشمولية معرفية عن الشرق مصدرها الإستشراق ، و«بذاكرة»

القرون الوسطى المسيحية وخيال الرومانسيين الجامح نحو جدلية زمانية ـ مكانية مغايرة لواقعهم . وهي شاعرية ، أولاً : لكونها بعيدة ، ولم تمتلك مادياً باليد ، وثانيا : لكونها شاعرية تاريخياً . فقد ضمن هيجو ديوانه إشارات ورموز إلى أعلام الشعر العربي والإسلامي : امرؤ القيس ، المتنبى ، سعدى ، والتاريخ والمجتمع الإسلامي أيام هارون الرشيد ، وألف ليلة وليلة ، وفنون الشرق المعمارية، القصور والمآذن والنخيل والخط العربي ، والجن والدراويش والسندباد، وكل ما هو أسطوري وغريب . وكان استشراقه تجميعياً ، توليفياً ، شمولياً كمعاصريه (ديلاكروا ، بوننغتون) تضافرت فيه كل الثقافات والديانات الشرقية لتشكل عقيدة واحدة رومانسية الرؤية للعالم وكوسموبوليتية النزعة في شكلها الثقافي .





١ ـ فرنيه ، مذبحة المماليك



٢ ـ فوربان ، عرب فوق
خرائب عسقلان



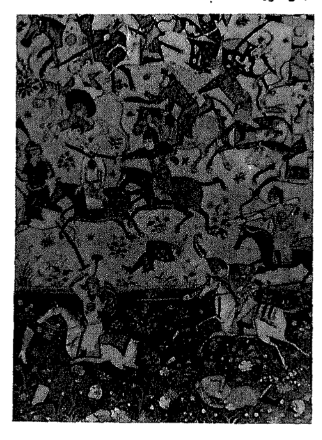
٣ ـ جيريكو ، فارس تركى



٤ ـ فوربان ، الاستيلاء على قصر
الحمراء فى غرناطة



٥ ـ ديلاكروا ، رسوم منسوخة عن ملابس شرقية



٦ ـ منمنمة إسلامية :
معركة شاهنامه




٧ ـ منمنمة إسلامية : من ديوان على شير نوائى



٨ ـ ديلاكروا ، مشهد من حرب الأتراك واليونانيين

٩ ـ شارمتان ، مقهى تركي



١٠ ـ بونغتون ، مشهد شرقي .



١١ ـ ديلاكروا امرأة بالعمامة الزرقاء

الفصل الثالث

مرحلة ازدهار الاستشراق في فن التصوير الفرنسي
إبان العصر الرومانسي في ثلاثينيات
القرن التاسع عشر

تعتبر أعوام الثلاثينيات من أهم الفترات في تاريخ المدرسة الرومانسية الفرنسية التي أنجزت انتصارا هاما على الكلاسيكية بعد « معركة » العشرينيات ، وكان من نتائجه فرضها نفسها كمذهب جمالي على الواقع الثقافي الفرنسي ، وفتح الطريق أمام جيل الفنانين الشباب نحو « حرية » الإبداع .

كما أن أعوام الثلاثينيات سجلت وضعا تاريخيا هاما لعلاقة فرنسا بالشرق الإسلامي (إثر حملة الجزائر) الأمر الذي أملي تغييرات نوعية في تأويل الشرق فنيا إبان المرحلة المذكورة .

وتتلخص مهمة الباب الحالي في بحث ديناميكية بروز الإستشراق في منظومة العقيدة الرومانسية لفن التصوير الفرنسي ، ضمن تطورها النوعي المميز لهذه الحقبة والذي اتسم بطابع « الثقافة الشمولية » نظرا لسعيه إلى التوليف بين الأنواع والفنون مما ادى في نهاية المطاف إلى بروز تناقضات كان من نتيجتها عدم استقرار الرومانسية كنهج فني وقصر عمرها التاريخي .

إن الديالكتيكية التي يزخر بها التفكير الرومانسي قد فعلت فعلها في محاولة إجراء توافق بين الفردية الاستيتكية الفلسفية والذاتية الإبداعية ، وبين الإندفاع العارم نحو الموضوعية ، والتوحد مع الطبيعة ، ولهذا فإن « وحدة الحركة الرومانسية تتضح فقط من خلال التوق إلى التوليف » . [1] أما طابع الإستشراق الرومانسي في العقد الجديد فقد شكل صدى لواقع العقيدة الرومانسية التي تأرجح نبضها بين قطبين هما : « الذاتية « اللامتناهية » والإحساس «اللامتناهي بالطبيعة . وفي محاولة دمجهما في وحدة كلية » [2] . وقد رأي الكثير من الفنانين الرومانسيين إن الانسجام بين هذين القطبين لايمكن بلوغه إلا في الشرق . لذا

شكل الترحال إليه غاية « لإدراك ذلك الإنسجام » ، ومن أجل تجديد اللغة الفنية الرومانسية وشحذها بشحنات إبداعية حية أدت إلى تجديد لغة الإستشراق الرومانسي بالطبع .

إن المتغيرات التي طرأت على الواقع الفرنسي السياسي والاقتصادي إثر ثورة تموز ١٨٣٠ ، وكذلك حملة الجيش الفرنسي على الجزائر (في الخامس من تموز ١٨٣٠ احتل الفرنسيون مدينة الجزائر واعلنوها مستعمرة فرنسية) . وقد حاول الملك شارل العاشر ان يصرف أنظار الرأي العام الفرنسي عن الأزمة الاقتصادية والسياسية المستفحلة في داخل النظام الفرنسي ، باشعال حروب خارجية لالهاء الشعب بها من جهة ، ولتحقيق مطامح تجارية واقتصادية عبرها ـ حددت بقدر كبير وجهة تطور الحركة الرومانسية الفرنسية وعلاقتها بالشرق الذي انفتح أمامها إثر السيطرة الفرنسية عليه (السيطرة العسكرية على الجزائر ، والسيطرة الاقتصادية والثقافية ، وإلى حد كبير السياسية ، على مصر وسوريا ولبنان في عهد محمد على باشا وابنه إبراهيم باشا) ولأمد طويل .

فارتسمت منذ عام ١٨٣٠ حدود تطور الحركة الرومانسية الفرنسية ، وحدود ظهور الموتيف الفني الشرقي الإسلامي في وحدة عضوية لاتتجزأ نظرا لتداخل العوامل الذاتية (الداخلية) الفرنسية ، والخارجية (تغلغل وسيادة النفوذ الفرنسي في بلدان الهلال الخصيب وشمالي أفريقيا أي المشرق والمغرب العربيين) .

وفيما يتعلق بمدرسة التصوير الفرنسي ذاتها ، ، ثمة حدث كبير مميز لها يرتبط بنجاح عرض مسرحية فكتور هيجو « هرناني » (٢٥ شباط ١٨٣٠) . فقد سجلت هذه المناسبة تأريخ انتصار الرومانسية ، وفي الوقت ذاته تأريخ «انحلالها كحركة موحدة تشمل مختلف الفئات : كالكاثوليك ، والبروتستانت ، والفلاسفة ، والفنانين والأدباء ، والليبرالين ، والجمهورين ، والمحافظين وأنصار المطلق » . [٣] وتبين أثر نجاح « هرناني » وفشل الآمال المعلقة من قبل الرومانسيين على ثورة ١٨٣٠ ــ (الثورة التي حاولت تحطيم النظام القديم ولم تفلح ، غير أنها مهدت الأرض للثورات البرجوازية اللاحقة) ـ أن الروح العامة للبحث عن حرية الإبداع والأفكار الثائرة على نظام البوربونيين ، أمر قصير

الأمد. لعدم وجود برنامج موحد الاتجاه ، وعدم وجود وحدة في التطلعات الأسلوبية ، اللذين كان بميسورهما مساعدة الرومانسية « كعقيدة » في تكوين مدرسة متكاملة . وحتى عندما بلغت الرومانسية أوجها وذروة انطلاقها بقيت أسيرة التناقضات الداخلية الحادة ، التي أملت مسبقا قصر عمرها الزمني ككل موحد » . (٤) وواقع الحال هذا فرض نفسه حتى عندما بلغ صراع الرومانسيين مع مدرسة دافيد الكلاسيكية نقطة الذروة حيث « لم يتوفر لدى الحركة المعارضة لتقليد الفن اليوناني القديم وأسلوبه المحافظ (أي الرومانسي) ما كان يميز مدرسة دافيد من وحدة فنية وتماسك إيديولوجي جمالي أخلاقي » . (٥) إن تغيرات الواقع الفرنسي انعكست على مجرى تطور الحركة الرومانسية ككل . فالمعركة الرومانسية » في العشرينيات ، كانت مترعة بالسعي إلى إيجاد طريق جديد ، وأسلوب جديد تحت راية حرية الإبداع ، والفردية ، والديمقراطية والليبرالية الفنية والسياسية والتمرد على كل الواقع المحيط والسائد الثقافي والسياسي وقد عبر عنها هيجو في مقدمة « كرومويل » قائلا « لندق بالمطرقة النظريات والشعراء والمنظومات ، ولنحطم الواجهة القديمة التي تخفي الحقيقي. » (٦)إن هذه المعايير نفسها حددت منطق تحول مركز الثقل وحتميته إلى شخصية الفنان وأسلوبه المستقل ونظرته إلى العالم التي تغلب عليها « الذات» و « الأنا » الفنية الرومانسية ، وليس النظرية ـــ المدرسية الجماعية في جوهرها ومظهرها ، كما في المدارس الفنية السابقة وبخاصة الكلاسيكية .

فالمرحلة الجديدة تعني أولا انتصار الرومانسيين في النضال من أجل حرية الإبداع ، والتعبير الحر عن العالم الداخلي للفنان ، وسماته الفردية ، وابتداء من عام ١٨٣٠ تحول تاريخ الرومانسية إلى تاريخ بعض الفنانين الرومانسيين . لهذا سنبحث الإستشراق الفني ضمن التوجه الفني الفرنسي في الثلاثينيات بصورة منفردة في إبداع كل فنان رومانسي بارز ، شكل الشرق في أعماله حيزا إبداعيا ، ومنحت ريشته الإستشراق الفني روحا إبداعية جديدة .

بعد وفاة بونغتون عام ١٨٣٨ ، الذي يمكن اعتباره أحد مؤسسي الرومانسية والإستشراق الرومانسي شأنه شأن ميلاكروا ، تفرق شمل كوكبة الرومانسيين

الذين بـرزوا في العشرينيات : فأصبح لويـس بولونجية مجرد رسـام يصور أشعار هيجو ، ويضمنها « مواضيعه الشرقية » وتحول شامارتان في الثلاثينيات إلى رسام بـورتريهات رسميـة ، كما تقارب أ . ديفيريـا من ديـلاروش ، وانحصر همهما في رسم الكتب المصـورة والليثوفرافيا ، وكذا حـال الاخوة جوانو ، وكـاميل روجييه وروكبلان وأيـزابي (بالرغـم من قيـام روجييه وإيزابي بـرحلة إلى الشرق ، غير ان استشراقهما بقى على الأكثر من نوازع فـورة « الموضة » الفنية ، وليس مصدر الهام لإبداعهما) . بينما لعبـت رحلة ديكـان إلى الشرق دور المحرك الأول لإبـداعه في الثلاثينيات وكذلك الأمر بالنسبة إلى الفنان بروسبير ماريللا . إن هذه التغييرات المرتبيـة في الحركـة الفنيـة التـي انبثقـت في الثـلاثينيـات لم تبـق مـن بين فنـاني العشرينيات البارزيـن إلا على ديلاكروا في الرومـانسية والإستشراق . لهذا يمكن القـول بـأن الإستشراق الفني قـد مـرّ في الـواقـع بـالمراحل ذاتها التـي مـرت بها الـرومانسيـة في تطورهـا سواء في بـروز الفنـانين الأعلام (ديـلاكروا ، ديكـان ، مـاريللا) أم في الأنـواع الفنية المزدهـرة آنـذاك (المنظر الطبيعـي ، صور الحيـاة والبيئة ، الشكل الأساسي) . وبالرغم مـن أن الشرق قد استأثر باهتمام الجمهور الفـرنسي بعـد غزو الجزائر (فقـد رافـق الجيـش الفـرنسي مجمـوعة مـن الفنـانين التسجيليين والفـاشلين وانصـاف الموهوبين) بصفتـه مصـدرا جـديدا للـوحـي بموضوعـات جديدة وفريـدة ، إلا أن الإستشراق الرومانسي بالمعنـي الإبداعي لم يتحقق في أعمالهم ومـن هنا ارتأينـا حصر إستشراق فناني الجيـش الفرنسي في نهر واحدة هو «الإستشراق الفني الإستعماري المباشر » . وسنتطرق إليه بوصفه ظاهرة واحدة طـارئة على فن التصـوير في ثـلاثينيات القـرن التاسـع عشر ، لاسيما وأن الإستشراق الرومانسي قد عرف مع هذه الفترة إزدهارا لا مثيل له ، حيث بدأ يحتل موقعا أساسيـا في الحركة الفنية نظرا للعدد الهائل من الفنـانين الذين زاروا الشرق آنذاك ، (حـوالي ١٥٠ فنانـا) وتباين رصيـد كل واحد منهـم في المعرفـة الشرقية والإبداع الفنـي ككل . فقد أشـار ل . برتران قـائلا : يوجـد في فرنسا مـايمكن تسميتـه بـالحكم المسبـق المتميـز والموالي لـلإسـلام والشرق ، وهو يحدد تـاريـخ الـرومانسيـة ويميزهـا . . . وقد مـر عبر المعارك الـرأسمالية ووكـالات السياحـة

ومختلف روابط المبشرين والارساليات وبعض الأفراد من الرحالة الذين تركوا لنا مذكراتهم . لقد زار الشرق مختلف أنواع الناس : الحاقدون ، والحمقى ، والأذكياء ، والسذج ، غير أنه ساعد على زيادة مداركنا بأكبر قدر ، أصحابُ المواهب ومنهم الاشخاص الذين تلألأت أمام أنظارنا بفضلهم جميع ألوان الصور الخيالية عن الشرق » . (٧) حيث بلغ الاهتمام بالشرق أوجه بعد أن طال كل ميادين المعرفة والثقافة . وما يهمنا في هذا البحث هو موضوع الفنانين « الموهوبين » الذين زاروا الشرق باعتباره مصدرا للإلهام الحقيقي في فنهم ، فأثر على تطور أسلوبهم ومنهجهم الفني (ديلاكروا) أو أدى إلى تشكل إبداعهم بفضل الشرق والتأثير المباشر للانطباعات عنه (ديكان ، ماريللا) . وبفضل نزوعهم الإبداعي نحو الشرق ، تحول الإستشراق إلى تيار فني رومانسي رئيسي في الثلاثينيات .

هؤلاء الفنانون المتأثرون بالشرق ، وهم رواد الإستشراق الرومانسي المغاير لما سبقه من مدارس واتجاهات . فبدا كما لو أن الفنانين الثلاثة قبلوا فكرة شيلنغ القائلة « نحن ندرك لأننا نفعل » . فقد أدرك كل واحد منهم موضوع البحث ـ أي الشرق ـ على طريقته ، يتجاذبه عاملان : الموضوع الذي يتعين على الرسام تجسيده فنياً ، ووسائل التعبير ذات المضمون والمغزى الخاصين بها ، اللذان وضعتهما فيها طبيعة الأشياء نفسها . غير أن الشرق الإسلامي بالذات شكل أساسا للموضوعات التي تجسدت في استشراق الثلاثينيات ، ففيه بالذات جرى التوجه عن وعي إلى مابدا محببا وأثيراً لدى روح الفنان الرومانسي . لأن هذا الشرق بالذات كان مادة للتجربة والبحث والاستقصاء العلمي والفني في فرنسا في القرون الماضية . وهذا جعل المسلمات الأخلاقية ـ الجمالية المميزة للشرق الإسلامي ذات تأثير بالغ على الفن والأدب الرومانسيين الفرنسيين » . فياترى ماهي دوافع انجذاب الرومانسيين الفرنسيين إلى الشرق الإسلامي ؟ .

لقد اتخذت خيبة أمل الرومانسيين حيال تغيير الواقع المحيط بهم ، شكل القطيعة معه « بالهروب » منه إلى أحضان الطبيعة وأسبانيا ، وإيطاليا والشرق ، فلم تعد طبيعتهم التعبيرية تبحث عن العنصر الدرامي في ذواتهم وفي الواقع

المعاش كما حدث في العشرينيات ، بل صاروا يميلون إلى التأمل والتوحد »(٨) لهذا شهدت الثلاثينيات ازدهارا عاصفا لفن المنظر الطبيعي في مدارسه المختلفة (مدرسة باربيزون ، المدرسة الإيطالية ، المدرسة الإستشراقية) ، وما اتسم به الفن الفرنسي في مطلع القرن التاسع عشر وفي الفترة الرومانسية المبكرة ، من «انجذاب مركزي » " Interiorisation" نتج عن استيعاب جميع الثروات الفنية الغربية والشرقية وهضمها ، تلك التي جاءت إلى فرنسا بعد حملات بونابارت وغزواته ونهب النصب والتحف والآثار الثقافية ، وكذلك ما قدمته انكلترا (نظرية اللون وشاعرية المنظر الطبيعي) وألمانيا (النظرية الجمالية ـ الفلسفية) إلى الفنانين الشباب . وقد تحول في الثلاثينيات إلى عملية طرد مركزي "exteriorisation" تمثل في هروب الفنانين من الواقع في « المكان » (بينما كان الهروب من الواقع في العشرينيات في « الزمان » نحو الموضوعات التاريخية التي أدت إلى إزدهار النوع التاريخي آنذاك) . وغدا الشرق أحد المراكز الرئيسية للهروب من الواقع الاجتماعي الفرنسي الذي أثقل كاهل الفنان بتعقيدات أزماته المتتالية وتناقضاته مع طموحات الفرد . في هذا الوقت بالذات كانت مدرسة التصوير الفرنسية قد « بدأت تأخذ طابعها أو وجهتها الفرنسية البحتة »(٩) .

إن فن التصوير الفرنسي الذي كان على مدار قرون عديدة ومنذ عصر النهضة تقريبا أسير المدرسة الإيطالية الكلاسيكية ، لم يعرف استقلالا فنيا بالمعنى الريادي ـ الإبداعي . وكل ماتوارد على فرنسا من مدارس وأساليب فنية كان نتيجة الاحتكاك والتأثر بالمدارس الأوربية عبر إيطاليا . فما أحدثته الثورة الفرنسية من تغييرات جذرية في البنية النفسية والاجتماعية للفرد ، ومن اذكاء الروح الوطنية والقومية ، ومن فتح مجال للغنى الثقافي بتأميم المتاحف والمعارض ، وفتح باب المعاهد والمدارس أمام أبناء الشعب كافة ، تم حصد ثماره الحقيقية في بداية الثلاثينيات حين أخذ فن التصوير يستقل بأنواعه وموضوعاته ويتقدم شتى المدارس الأوربية الرومانسية « الإيطالية ، الألمانية ، الانكليزية والروسية والبولونية) ، وبعد ماحققه من إنجازات بشأن حرية التعبير والإبداع ، وكسر الطوق الجمودي الذي كانت تفرضه الأكاديمية ، إثر « معركة » العشرينيات

تضمن في جوهره الرومانسي تحرير الفن من السلطة الأكاديمية الرسمية ، عملا بمبدأ « الفن للفن » . ولو أن الرومانسيين الفرنسيين في العشرينيات (من أدباء وفنانين) ربطوا حرية الفن وديمقراطيته بالديمقراطية السياسية ، غير أن عدم تغير مضمون السلطة السياسية الفرنسية بعد ثورة ١٨٣٠ ، وضع الرومانسيين أمام مأزق واضح في العلاقة بالواقع السياسي والأكاديمي (كسلطة) دفع بهم في نهاية المطاف إلى الاكتفاء بالحرية الفنية والتخلي عن شعار الحرية السياسية (مرحليا أو جزئيا) يؤكده ميلهم إلى تصوير الطبيعة وصور الحياة والبيئة والموضوعات الميثولوجية والدينية والابتعاد عن اللوحة التاريخية المثقلة بروح الرفض والتمرد على الواقع والدعوة لتغييره كما رأينا في اللوحات التاريخية للعشرينيات . وفي ظل المعادلة الصعبة يبرز سؤال وجيه حول التغيير النوعي في الخارطة الفنية (البشرية والموضوعية) الذي بدأت ملامحه في الظهور مع الثلاثينيات وحمل في ذاته معالم الأزمة للمدرسة الرومانسية مباشرة بعد تحقيق انتصاراتها على الكلاسيكية .

ويشير المؤرخ الفني البارز ليون روزنتال في كتابه الشهير « من الرومانسية إلى الواقعية » إلى أزمة الرومانسية كمدرسة موحدة أدت إلى فقدانها بريقها وتأججها المميز للعشرينيات بسرعة فائقة ، وذلك ــ حسب رأيه ــ بسبب « أن الرومانسيين اثبتوا تفوق الشعور على العقل ، واستهلموا النموذج الألماني ، قاطعين بذلك العلاقة بجذور التقاليد والمتطلبات المميزة للروح الفرنسية . إن الشعب الفرنسي المتميز بعقلانية فكره ، الميال بطبعه نحو المنطق والوضوح ، لم يستطع الثناء على القوالب الخالية من الوضوح . . . فالرومانسية استطاعت أن توحد مجموعة من أنصارها ذوي الطباع المزاجية العارمة » . [١٠] كما يتفق العديد من الباحثين الفرنسيين مع روزنتال حول ماهية الفكر الفرنسي الفني ، و « الروح الفرنسية المتكونة من المنطقية ، والتوازن ، والوضوح » [١١] ، واعتبار بروز أزمة الفكر الرومانسي الفرنسي بسبب بعدها عن الروح القومية الفرنسية ، والعدول عن العقيدة « الرومانسية هو عودة الابن الفرنسي الضال بعد جنوحه عن قيمه الوطنية» . وهذا التفسير لواقع تطور الحركة الرومانسية كمدرسة موحدة المنهج

يتضمن تجاهلا لواقع العلاقات السياسية والاقتصادية الطارئة على المجتمع الفرنسي إثر الثورة الفرنسية وانتصار البرجوازية الذي حمل معه مباشرة أولى أزماته مع انتصاره . فلم يكن هناك انتصار فعليٌّ للبرجوازية في السلطة بسبب صراع التيارات داخل المجتمع الفرنسي ومجيء حكم بونابارت الديكتاتوري وحروبه التي ادمت فرنسا وأوربا وافسحت المجال أمام الملكية والكنيسة للعودة إلى فرنسا مابين أعوام ١٨١٥ ـ ١٨٣٠ . وحتى ذهاب آل بوربون من الحكم بعد ثورة ١٨٣٠ واستلام السلطة من قبل الملك شارل العاشر كان بمثابة أحباط للفكر الديمقراطي وقيام الجمهورية الذي شكل أساس الفكرة للثورة البورجوازية الفرنسية . فالنظام الملكي في عهد الملك شارل العاشر لم يشكل خروجا لا في شكله ولا في مضمونه عن سياسة عهد الاصلاحات في العلاقة بالثقافة . لقد بقيت السلطة الثقافية والفنية في يد الأكاديمية وقوانينها الصارمة التي فرضتها على الفن الفرنسي سواء في بنية النظام التعليمي والتربوي للمعاهد والمؤسسات الفنية ، وإقامة المعارض والصالونات الرسمية والإشراف عليها ولجنة التحكيم واجراء المسابقات ، وتوزيع الجوائز ، وعقد طلبات الحجز على اللوحات التي من المفترض أن تزين ابنية المؤسسات الرسمية وجدرانها (المدنية والدينية) وحتى حركة النقد وعدد الدوريات والكتب الفنية التي توجهها الأكاديمية ، مما خلق في المجتمع الفرنسي حالة من عدم تقبل الحركة الرومانسية بوصفها ظاهرة تمرد على الواقع ، والسائد ، والمألوف وغير مفهومة من الرأي العام الفرنسي (الذي مازال خاضعا بقطاعاته الواسعة للرأي الرسمي الأكاديمي لعدم نضج الوعي الثقافي الفردي ، فلم يتقبل أطروحات الرومانسيين المختلفة جذريا عن التقاليد الكلاسيكية التاريخية المميزة للفن الفرنسي منذ عصر النهضة) . إن هذا المناخ العام أثر حتى على ذوق هواة شراء اللوحات (الأغنياء الجدد . وهم البديل عن النبلاء والكنيسة في سوق العرض والطلب الفني) حيث أن المشتري الجديد كان يهمه أن يشترى اللوحات من الفنانين الذين تثني عليهم الأكاديمية والإعلام الرسمي ، أي من ذوي السمعة البارزة في أوساط الرأي العام الشعبي . وإذا كان الرومانسيون آنذاك لم يفهموا من قبل العديد من النخبة و

«الانتلجنتيسيا » ، فما بالك بالسواد الأعظم من العامة . لذلك بقي إنتصار الرومانسية هو انتصار وجود وليس انتصار سيادة بالمعنى المطلق (أي بالوصول إلى السلطة الفنية الفرنسية) . لقد بقى الإنتصار الرومانسي انتصارا خارج السلطة وجدران الأكاديمية ، فهو انتصار معنوي وليس ماديا . وهذا في رأينا تكمن فيه اشكالية جدلية انتصار وهزيمة الرومانسية كمدرسة موحدة . فلو قارنا انتصار الكلاسيكية الجديدة إثر الثورة الفرنسية ، وزعامة دافيد رائدها للحركة الفنية الرسمية في عهد القنصلية والأمبراطورية واعتباره فنان فرنسا الرسمي ـ الأول ، بديلاكروا زعيم الحركة الرومانسية في فن التصوير ، فنرى أن هذا الأخير بقى خارج إطار السلطة الرسمية رغم انتصاراته الإبداعية المتتالية التي كانت تزداد تألقا من صالون فني إلى آخر . فقد اتبعت الأكاديمية في عهد الإصلاحات وفي الثلاثينيات سياسة التفرقة ، والتمييز ، والتنكيل المعنوي وأحيانا المادي بحق الفنانين الرومانسيين . حيث كانت تُسَدُّ الأبواب الرسمية أمام ديلاكروا وديكان وماريللا وأحيانا أمام ديفيريا وبولونجية وهيوية ، ثم أمام روسو وكورو وغرانفيل . غير أن هذه السياسة لم تقف حائلا في وجه تطور الحركة الرومانسية ، وإنما حديث اطر انتشارها المؤسسي أي منعتها من الوصول إلى سلطة وقيادة الأكاديمية وغيرها من المؤسسات الفاعلة . لذلك بقى الرومانسيون يمارسون إبداعهم بشكل فردي ، دون أن يتم دعمهم رسميا . وقد بقيت الرومانسية طائرا يغرد خارج سربه حتى في أوج أزدهارها كعملية إبداعية في الثلاثينيات ، حين غزت الرومانسية الأدب واستمالت أبرز أعلام الفكر والأدب والمسرح . وقد انضم إليها آنذاك أ . موسييه ، جورج صاند ، وتيوفييل غوتييه ، وجيرار دي نرفال ، وهنري هينه الألماني ، ولاحقا بودلير وعدد لايحصى من الفنانين الصغار "les petits Peintres ronantiques" . كما استمر عرض أعمال هيجو وا . دوما في المسرح رغم الحملة العنيفة ضدهما ، وحين طلب من ملك فرنسا شارل العاشر منعهم من عرض أعمالهم في المسرح أجاب : « أيها السادة ، أنا لا أستطيع تنفيذ ماتطلبونه مني . فأنا ككل الفرنسيين أملك مقعدا واحدا في الصفوف الأمامية للمسرح » . (١٢) . واذ استطاعت الرومانسية ان

تكون موجودة بحيوية وتـألق غير أنها منعت مـن امتلاك موقع قـدم في السلطة المؤسسية الثقافية لفرنسا في ثلاثينيات القرن الماضي ، شأنها شأن البرجوازية التي انتصرت بعد الثورة الفرنسية وحققت بعض المطالب والامتيازات بعد عام ١٨٣٠ غير أنها لم تملك السلطة الفعلية في إدارة السلطة السياسية للبلاد . وهذه المفارقة تستدعى ربط الفكر الرومانسي بواقع البرجوازية الفرنسية . فالبرجوازية الفرنسية امتلكت في أيديولوجيتها البديـل الاقتصادي والسياسي للنظام الاقطاعي ، غير أنها تبنت البني الثقافية والفنية الكلاسيكية المناقضة والمناهضة في جوهرها للفكر البرجوازي بوصفها نتاجا روحيا للنظام القديم والمتوسط اللذين حل محلهما النظام البرجوازي . من هنا نشـأت ردة الفعل الرومانسية في الثقافـة الأوربية على الثورة الفرنسيـة نظرا للتناقضـات التي انبثقت عـن تقدم الفكر الاقتصـادي والسياسي البرجوازي وتقليدية الفكر الثقافي والجمالي وجمود ذلـك الفكر الذي هو ابن القرن الثامـن عشر (فكر أعـلام التنوير) ممـا أدى إلى حتمية اغتراب الفـرد تحت وطأة سلطة الرأسمالية واستدعى شعـورا لدى المثقفين الطليعين في أوربا بحتمية هلاك الحضـارة . وظهرت الـرومـانسية كفكـر أساسـا على تخوم القـرنين الثامـن عشر والتاسع عشر ، أي في مرحلة بروز البرجوازية وانتصارها . وقد ساهم في تكوينها أبناء هذه المرحلة تـاريخيا لذلك تشكل في رؤيتها للواقع والمستقبـل حالة متطورة ومعاصرة بالمقارنة مـع الكلاسيكية . وإن كانت الرومانسية قـد انبثقت بوصفها حالة تمرد ورفض للواقع بعد الثورة الفـرنسية ، غير أنها في جوهرها شكلت حالة رفض ونقيضًا للفكر الكـلاسيكي القديم بجوهره وقوالبه ، والعـاجز عن ارضاء متطلبات ابـن القرن التـاسع عشر الروحيـة ، أي ابن الثـورة البرجوازيـة . وهذا معناه أن الـرومانسيـة رفضت « اشكاليـة » العلاقـة بالفن والثقـافة التـي اتبعتها البرجوازية حين انتصرت بعـد الثورة . وحين اصطدمت البرجوازيـة بأولى أزماتها في السلطة بعد الثـورة مباشرة برزت الرومانسيـة كعقيدة فكرية ــ جمالية ، وكأنها «ثورة مضـادة » . من هنـا نرى ان الـرومانسيـة استطاعـت أن تعبر عن الحالـة الروحية للفرد في فرنسا بعد الثورة وعن الفرد الفرنسي والروح الفرنسية بالذات نظرا لعجز الكـلاسيكية عـن التعبير عنه ولـو أنها شكلت تـاريخه الفني والفكـري .

وماحـاول المؤرخ روزنتال تفسيره بشـأن « الروح الفرنسيـة » الكلاسيكيـة بطبعها وجوهرها وتاريخهـا ، فهو بعيد عن الواقع الفرنسي الذي شهـد تغييرا جذريا إثر انتصار منظومة الفكر البرجوازي الذي تطلب ثقافة أو نتاجا روحيا يعبر عن قواه البشرية والماديـة (الإنتاجية) ومـا الاخفاقات في وصـول الرومانسيـة إلى السلطة مباشرة بعد انتصارها إلا صورة طبق الأصل عن اخفاقات البرجوازية عقب الثورة في امتلاك السلطة نظرا للقوة الدفاعيـة للكلاسيكية (رمز الملكية والكنيسة ونتاج النظام الاقطاعي الروحي) .

إن هذا الطـابع الديالكتيكـي للرومانسيـة في كونها ردة فعل على واقع مـابعد الثورة البرجوازيـة ، وفي كونها وليدة فكر أبنـاء هذه المرحلة التاريخيـة الفرنسية ، يستدعي قـراءتها ضمن واقع تناقضاتها كـوجود وكنظرية جماليـة جوبهت بقلاع الكلاسيكية المحصنة منذ قرون بغطاء الكنيسـة ونظام الفكر الاقطاعي في القرون المتوسطـة مما جعـل طريقهـا مملوءاً بالشـوك ، وخلق في صفـوف اتباعهـا شعورا بالوحدة والاغتراب داخل الواقع . فانطلقـوا للبحث عن مثلهم خارجه . حيث سجلت الثلاثينيات حالات السفر والـرحلات والاغتراب إلى أصقاع عديدة نظرا لعدم إمكانية تثبيت موقع قدم في أرض الوطن . فكانت إيطاليا وأسبانيا وروسيا والشرق محط انظـارهـم ، ومـوقـد إلهامهـم . ويبـدو للـوهلـة الأولى أن نـزوح الرومـانسيين إلى أوربا (أي الدول الأوربيـة المذكورة) أمـرا معلوما نظـرا للجذور الثقافية التاريخية الواحدة . أمـا بالنسبة للشرق فيرتبط الأحساس دائما بالاستعمار الفرنسي بشقيه العسكري والمعـرفي الذي بدأ يركز أقدامه كشكـل وجود بعد حملة الجزائر . وفي الواقـع حققت حملـة الجزائر ـ بوصفهـا التجربة الثـانية للمـؤسسة الإستشراقية الفرنسية في محاولة اخضاع الشرق والسيطرة عليه ـ نجاحا أو انتصارا عسكريا لفرنسـا على الشرق (بعد فشل حملة بونابـارت على مصر) وفتحت أمام الفرنسيين بوابة المغرب العربي حتى يومنا هذا . ولكن الأنتصار العسكري في هذه المنطقة ، كـان انتصار « وجـودٍ » في المكان بالنسبـة للرومـانسيين في استشراقهم الفني بسبب استمرارية مقاومة الاحتلال الفرنسي من قبل الشعب الجزائري حتى عام ١٨٤٧ ـ ١٨٤٨ (أي مرحلـة أفول شمس الرومانسية كحـركة فنية) . ومن

تيسر له من الفنانين الرومانسيين زيارة هـذا الجزء من الشرق فانما كان هذا بفضل الوجود الفـرنسي « كسلطة » فيه . غير أن المبدعين من الرومـانسيين أتوا إلى هذا الشرق محملين بتراث معرفي إسلامي عام ، حاولوا البحث عنه « مكانيا » هناك . كما أن الاحتكاك المبـاشر للمعرفـة الإستشراقية الفـرنسية التـي حملها الفنـانون ، بالمغرب الغربي ، ولـدت منظومة من الصور الفنية والموضوعات هـي في جوهرها حالة توليفيـة بين الواقع والمثال . فقد بحث الرومـانيسون في هذا « الشرق » عن النمـوذج الفنـي والحيـاتي الـذي ارتسـم في مخيلتهـم وادراكهـم عـن « الـرائع » و «الجميـل » و « الرومـانسي » نظريـا وفنياً . وبخـاصة أن الإستشراق الفـرنسي ومدرسـة دي ساسي بالـذات امدت الرومـانسيين الفرنسيين بمداد معـرفي واسع حول الإسلام فكـرا وأدبا وفنا . وبالتالي استبقـت المعرفة الشرقية ، صـورة الواقع الشرقي في ذهـن الفنان الفرنسي ومخيلتـه فنرى نزوعـه نحو الشرق «نقطة تـلاقي الحضـارات القديمـة والعريقـة» هو نـزوع معـرفي مرادف لـلإبداع والالهام نظـرا لاطلاعه على صوره الفنية عبر الآثار الثقافية، لا سيما وأن الاستشراق الفرنسي قد ركز في تخصصه على الشرق الإسـلامي منذ قرون (كما رأينا سابقـا) . لذا لم تكن معرفة الفنان الفرنسي بالشرق تقل اتساعا وشموليـةعن معرفة تاريخ فنون إيطاليا واليونان وأسبانيـا « أرض الحضارات الفنية الأوربية » التي جذبـت الرومانسيين الفـرنسيين في الثلاثينيـات أيضا . ويبـدو ان جملة عـوامل مـوضوعيـة جذبـت الرومانسيين الفرنسيين إلى الشرق الإسلامي وهي التي دفعت الموتيف الشرقي نحو الصدارة بالمقارنة مع الموتيف الإيطالي واليوناني والأسباني .

فبـالإضافـة إلى عامـل السيطـرة والتغلغل العسكـري والثقافي والاقتصـادي لفرنسـا في الجزائر ومصر ولبنان الـذي سهل إمكانيـة السفر والانتقـال والترحال للرومانسيين في هذه البلدان ، هناك بواعث ذاتية معرفية دفعت بالفرنسي للبحث عن ذاتـه الجمالية والفنيـة خارج فـرنسا وواقعهـا المترع بالتنـاقضات والأزمـات ومانتج عنه مـن حالة التغريب والحنين للأمـان الروحي . "La Nostalgie" في الوقت الذي كان فيه الشرق المتوسط ـ على الرغم من اتساع رقعة أراضيه (الممتدة من تركيا وحتى المغرب) ـ يحافظ على سـلامة البنى الروحية ووحدتها ، أي ينعم

بهارمونيـة المنظومة الأخـلاقية الجمالية الإسلامية التـي تتميز بالتـداخل الـديني والدنيـوي ، ويوحدهـا لغة واحدة (العـربية لغـة القرآن الكريـم) ، والقوانين الدينية والاجتماعية والحقوقية منذ القرن الثامن الميلادي وحتى بداية القرن التاسع عشر . فـإن هـذا الشرق بقي بعيـدا وغـريبـا عـن عمليـة التناقـض بين القيـم الإنسانيةـ الأخلاقية والتطور الثقافي للحضارة البرجـوازية الأوربية في بداية القرن التاسـع عشر التي هزت كيـان « الانتلجنسيا » الأوربية ودفعـت بها إلى الانتشار خارج حدود أوربا « الـزمانية » « والمكانية » لرأب الصـدع الداخلي الزاحف على الروح والإبداع .

ولامناص من الإشارة إلى عامل هام وجذاب أيضا ينعكس في خاصية شرقية ـ إسلامية بحتـة ، هي اندماج الفـن والحياة لدى المسلمين ، وفي دخول منظـومة الفكر الفني الجمالي الإسلامـي كل وسائل وأدوات الحياة اليومية حيـث يزين فن النقش والرفـش والتطعّيم والترشيه والترصيع الهندسي والأرابسـك صناعة الأواني والأنسجـة والحلي والعمارة والكتابـة "calligraphie " ، وفن التصـوير أي كـل النتاج الروحي والمادي للمسلمين الذي ينعكـس في نشـاط حياتهم اليومية . لقد تضمن الإسلام في بنيته كنظام ديني ـ دنيـوي متكامل ، وفي حياة المسلم ، البعد الديـالكتيكي لتحرك الفن والحيـاة ولقاء أحدهما بـالآخر في حركة تجاذب وتنـابذ متبادلة . حيث بانت العقيدة الإسلامية على مدار قرون عبارة عن منظومة معقدة من الصلات المتعددة الجوانب والوثيقة العرى ، الملتصقة بظروف الواقع التاريخي الملموسة ، ومختلف عـوامل حياة العصر الاجتماعية والسياسية والـروحية . هذه الخاصية لقيت صـدى في أحد المبادئ الأساسية للفكر الجمالي الـرومانسي المتمثل في نظرية « التطابـق » أو « التوافق » "Thiorie de correspondance" وسنرى لاحقا كيف عكسها الفنانون المستشرقون في لوحاتهم المستوحاة من واقع الشرق .

يتسم بـأهمية كبيرة مبدأ التوليـف بين الفنون "syhthese" من جهـة ، وبين الأنواع الفنيـة من جهـة أخرى ، وهو المبـدأ الذي تميـّز به الفكـر الجمالي والفني الـرومـانسي (كما أشرنـا في الفصـل السـابـق) . وقـد وجـد أعـلام الإستشراق الـرومـانسي في فنون الإنسـان الشرقـي وحيـاتـه وطبيعتـه أجوبـة على أسئلتهـم

الاستقصائية الدائمة حول « الجميل » و « الرائع » و « المتكامل » و « الشمولي » ، وكذلك ارضاء لنزوعهم نحو انسجـام الإنسان مع واقعة ، (عملية التوليف بين الديني والدنيوي) فضلا عن خاصية الوحدة الفنية المتكونة من تنويعات الإيقاع والتعبير عن الحياة والإنسان معا .

إن الفلسفة الإسلاميـة بشقيها الصوفي الحلولي القـائل بأن الله والطبيعة شيء واحد ، وبأن الكون المادي والإنسـان ليسا إلا من مظاهر الذات الإلهيـة (وغالبا ماكـان الرقـص والموسيقى يشكـلان عنصرا هامـا في طقوس حيـاتهم و إيمانهم) وبخاصة شعـر الجامي ورباعيات الخيام ، وممثلي اتجاه فلسفـة الطبيعة في الشعر الصوفي ، ولاسيما مدرسة آسيا الوسطى التي خلدتها المنمنمات كصورة تشكيلية تعبر عن شكل النص الشعـري ومضمونه والتي عرفها الفـرنسيون واطلعوا عليها بفضل أعداد المخطوطات الإسلامية الهائلة التـي كانت محفوظة في المكتبة الملكية واللوفر لاحقا ، وقد اطلع عليها ديلاكروا وديكان واستنتجا العديد منها . إضافة إلى نظرية الكون في فلسفـة الكندي و إخوان الصفاء القائلة « بـوجود انسجام في كل شيء ويتراءي ذلـك جليا في وحدة النظـام الكوني الموحد والمتسـق والمنسجم بشتى اجزائه التي تشكل وحدة قائمة على مبدأ واحد (١٣) » سواء في الأصوات أو بنيـة الكون وأرواح البشر » ، وهـي النظريـة التـي انطلقت مـن أسس هيلينيـة و إغريقية مميزة حيـث « اليونانيون القدماء لم يصلوا إلى مسـألة تجزئة الطبيعة لدى تحليلهم لها . فـالطبيعة كـانت ترى بـوصفها وحدة متكـاملة » . وتنطلـق هذه النظريـة في جذورهـا من وجهة نظـر الصلة الوثيقـة بين الفلسفة والفـن ، وهي تتلاقي إلى حد كبير مع قوانين فيثاغورس وافلوطين في ارتباط مفهوم الرائع بالحياة الإنسانية ، والإنسان بالذات » (١٤) . أي مايـدور في فلك مفهوم « الهارمـونية الشمـولية (التـي استمـرت في فلسفـة الطبيعة والفلسفـة العقـلانيـة لابن سينـا والبيروني في شكـل أكثر تجريـدًا) حيـث يقوم كـل جـزء بـوظيفة محددة ضمـن المنظومة الجمالية العامة . إن فكرة « الهارمونية الشمولية » التي تتضمن في جوهرها الوظائفيـة الجمالية للأشياء والظواهـر في العالم المحيط ، حيث كل جـوهر جزئي مهما بلغت ضآلة قيمته فهو يصب في مجرى الجمال العام للوجود . وميزت الفكر

الفلسفي ـ الجمالي الإسلامي في القرون الوسطى في الشعر والموسيقى والعمارة وفن المنمنمات . كما تركت أثرها على أعلام النهضة الإيطالية عبر الترجمات وعبر أسبانيا ، وهي في هذا الوجه التماثلي مع حضارات الاغريق القديمة وعصر النهضة إنما باتت قريبة ومفهومة من إدراك الفكر الرومانسي الجمالي المستند في جوهر بنيته التوليفية والشمولية إلى كل الحضارات التي سبقته وخصوصا عصر النهضة ، والعصر الغوطي (أو العصر الذهبي بالنسبة للرومانسيين) . ولاسيما وان السعي نحو تحقيق أسلوب كسموبوليتي ـ شمولي قائم على هارمونية العناصر المتناقضة أو المتنوعة في وحدة كلية ، ـ كان هدفا أساسيا للرومانسيين في خلق فن عالمي .

يعتبر بعض الباحثين أن ثقافة الشرق الأوسط للقرون الوسطى ، قد حققت امتداد تطورها على يد « النهضة » الأوربية ، وبخاصة فيما يتعلق « بأنسنة » التوجه العام للفكر العلمي والفلسفي (سواء في الفيزياء ، والمنطق ، والسياسة وعلم النفس ، والموسيقى ، والشعر ، والتربية) ، وفي تحرير الإنسان من الحدود الضيقة التي فرضها علماء الدين على ازدهار الأدب العلماني والفن الدنيوي ، في خلق مناخ ملائم لتطوير الشخصية الإنسانية .

من أهم عوامل جذب الرومانسيين لتصوير الشرق ، هو علاقة التناغم والاتساق بين الإنسان الشرقي والطبيعة . إن توحد الإنسان بالطبيعة في الشرق يشكل حالة الحلم التي يعاني منها الرومانسي الأوربي ابن المجتمع المتطور تقنيا وصناعيا والمفتقر لعلاقة تفاعل مع الطبيعة . لذلك نرى ان فن المنظر الطبيعي الشرقي قد استحوذ على اهتمام مجمل الرومانسيين الذين زاروا الشرق في بداية الثلاثينيات .

إن بنية العقيدة الرومانسية التي قامت في الثلاثينيات على حرية الإبداع ، والفردية ، والذاتية ، قد ساعدت على ازدياد الاهتمام الواعي بالشرق الذي تضمن في جوهره ومظاهر بنيته وطبيعته الكثير مما تصبو إليه الرومانسية الأوربية ليس إلا . ويتمثل بالدرجة الأولى في الولع باللون وتبثيث نظرية الألوان المتغيرة وكذلك الميل إلى « التزينية » "decoratien" الذي كان يميز فن البلدان العربية ،

حيث يغلب المبدأ الروحي الايقاعي والشاعرية الرفيعة للغة ، ونمط التفكير الملحمي ، وكذلك إحكام لغة الوصف التصويرية في الفنون (وخصوصا في فن المنمنمات حيث يسود المفهوم الفني للجاذبية اللونية والزينية ، والشاعرية والذوق الفني والحياتي الرفيع) . لهذا سنهتم في هذا الباب بدراسة إبداع الفنانين الذين قارنوا بين الصورة الفنية الإسلامية (لمعرفتهم بها نظريا) والواقع الاجتماعي والطبيعة الحية بحيث حَلَّ الشرق واقعا في لحمة أعمالهم وأثر تأثيراً جذريا إيجابيا في تكون أسلوبهم الفني وتميزهم به في المدرسة الفرنسية . كما ساعد ولعهم وشغفهم بالشرق على تحويل الإستشراق إلى أحد الاتجاهات الفنية الرئيسية للرومانسية . وبعبارة أخرى ، تحول الاستشراق في إبداعهم إلى استشراق رومانسي حقيقي . وقد مضوا إلى الشرق على هدى الدعوة الشعرية التي أطلقها غوته عام ١٨١٩ .

حين كتب يقول :

الخراب يعم الشمال ، والغرب ، والجنوب
هوت العروش ، وسقطت الممالك
فامض إلى الشرق البعيد .
واستنشق الأنسام الطيبة .
إلى أصقاع الخمر والعشق والغناء
ولتبعث هناك حياة جديدة .

الكسندر غابرييل ديكان :

قام الكسندر ديكان في النصف الثاني من العشرينيات برحلات إلى إيطاليا ، وسويسرا ، وعام ١٨٢٨ زار الشرق (تركيا بالذات) برفقة الفنان غارنيري في بعثة رسمية لتصوير الأماكن التي جرت فيها « موقعة نافارين » ، وفقا لنظرية «الصبغة الملحمية » التي تمنح الحدث التاريخي واقعيته الشكلية . ونظراً لاختلاف وجهة النظر الفنية بين الفنانين ، انجز الفنان غارنيري لوحة « موقعة نافارين » بمفرده ، بعد ان تركه ديكان مكملا رحلته في تركيا منفردا . إذ اكتشف فيها منبعا ثريا للإلهام ، يتجاذبه كل مافيها من مظاهر الطبيعة الساحرة

والشمس الساطعة التي تولد تباينا حارًا بين الضوء والظل ، وجمال الناس في نشاطهم وحيويتهم ونمط حياتهم ، وصراحتهم ، وتعبير صور حياتهم وسلوكهم . وفي شكل أزيائهم الزاهية الألوان ، وأناقة فن العمارة ، وصخب «حياة الشارع » الفريدة في نوعها . . . وكان عامل اللون بالنسبة لديكان الفنان . . . الهَمّ الأساسي والشاغل الأكبر والأثير لديه (ان متحف ديكان في باريس كان بمثابة مختبر لدراسة التنويعات التقنية والكيميائية في العجينة اللونية وجاذبيتها لذلك أطلق عليه معاصروه اسم « كيميائي فن التصوير ») (١٥) حيث ركز انتباهه على مسألة توزيع الضوء والظل توزيعا غريبا ومتميزا . لهذا صور الطبيعة الخلابة بشتى صورها ، البحر والجبل والسماء والغابات ، والآفاق المترامية للسهول والهضاب والبشر المرتبطة حياتهم بها ، الذين مازالوا محافظين على جمال عادات الأزمان الغابرة ، أي ما يتجاوب وفطرة ديكان الشاعرية ، وبحثه عن عناصر الجمال في العالم المحيط . إثر عودته من الشرق ، نشر ديكان كاتالوجا تضمن رسوماته وتخطيطاته التمهيدية التي أنجزها خلال رحلته ، تركزت حول تصوير الأبعاد والمواضيع المأخوذة من الحياة اليومية الشرقية والعديد من صور الحيوانات الشرقية، ومظاهر العمارة ، والأزياء التي تبرز السمات المحلية الشرقية . كما إن ديكان حول متحفه بعد هذه الرحلة إلى متحف شرقي يغصّ بالأدوات والأسلحة، والأنسجة ، والتحف اليدوية الشرقية التي زينت لوحاته لاحقا . لعل ديكان أول فنان رومانسي فرنسي وقف عن كثب من إدراك وكشف ظواهر الحياة اليومية الشرقية الشعبية . وهو الفنان المتمرد بطبعه (اشتهر ديكان في بداياته الفنية كفنان للكاريكاتير السياسي والاجتماعي . إذ كان ينقد الواقع برسوم ساخرة ولاذعة أثارت سخط الأكاديمية عليه ووضعته في موقع المعارضة (١٦) على القيود الأكاديمية والرومانسية على حد السواء ، وقد حاول جاهدا أن يدرك الظاهرة وكل ما حوله بنفسه . كما فعل حين قرر أن يتعلم فن التصوير بنفسه دون أن يتتلمذ على يد « الأساتذة الكبار » لذا بحث في الشرق عن موضوعات مغايرة للسائد في استشراق اترابه أو أعلام الفن للعصور الماضية . لقد حدد الشرق طريقته الفنية الواعية بعلاقته بذاته »(١٧) وانطلق في رؤيته

للشرق من أسلوب شخصيته الساخرة فرسم موضوعات ميلودرامية مفعمة بروح الدعـاية والفكاهة في مـزيج من العنـاصر الجدية والمرحة ، الجميلة والـدميمة، والمترعة بـالشاعـرية والحلـم ، وفي هذا المنحـى يبرز استشراقه مغـايرا لاستشراق العشرينيات المفرط في الدراماتيكية والتراجيدية والاغراق في الحماس فبدا استشراقه جذابا في طرافته . ودقة ملاحظته لبعـض الظواهر الشرقية التي لم تخطر ببال أحد من سابقيه .

انـدمجت في لوحـات ديكان شـأنه شـأن غالبيـة الرومـانسيين الرؤيـة الحالمة للشرق، بوصفه صقعـا جميلا تغمره الشمس ، فصور المآذن البيضاء التـي تتألق أمام خلفية السماء اللازوردية ، والبيوت ذات « الشناشيل » والشرفات التي تتدلى فوقها الدوالي وسعف النخيل ، والجمال في القـوافل التجارية ، والأسواق المزدحمة الصـاخبة بحـركـة البشر والقـوميات ، والمشـاهـد الفظيعـة لعمليات الارهـاب والإعدام العلنية بينما تتـألق الشمس حارقة الجدران البيضاء والتربـة الطباشيرية مولـدة ظلالا حادة ، مخترقـة جدران البيوت ، ملقيـة بأشعتها فـوق صفحة الماء (الأنهار الينابيع ، البحـر ، النوافير في الحدائق العامة) لمعانا يمنـح اللون سحرا خاصا ودفئا .

تنضـح أعمال ديكان بشـاعـرية الشرق ، دون الغـوص في عمـق التفاصيـل الاجتماعية والإيديولـوجية و التاريخية ، التي لم تشكل بارتباطـاتها المعقدة أساسا لدى التعامـل مع الشرق كموضوع . وربما كان ذلك هـو السبب في أن الفنان لم يجد عسرا في خلق صلات إبـداعية حية مع « الحيـاة الغريبة عنه فقـد تعرف على البيئـة والطبيعـة الشرقية في تـركيـا ومـن الـداخـل فورا ، دون أن تضغـط عليـه التصـورات الفلسفية أو العلميـة أو النصـوص الأدبيـة . لقد سجـل الأحـداث والظواهر التي وقعت فجأة أمـام عينيه ، دون اللجوء إلى نص نظري مسبق (كما فعل ديلاكروا في العشرينيات) ودون الاهتمام بتثبيـت التفاصيل ، وإنما الاكتفاء بالاشـارات والإيماءات ، والرمـوز مع تنـوع في الجانب « التقنـي » لدى معـالجة الموضوع وخصـوصا من نـاحية الأساليـب اللونية (الاكـواريل ، الزيـت ، قلم الرصاص) .

نظر ديكان إلى الشرق بعين الرومانسي الحر في اختيار موضوع ابداعه ، وليس بعين الحكام والسياسين والمستشرقين المؤسسين . فانصب جل همه على ما هو قريب إلى روحه ومزاجه فصور حياة الشعب بروح فلكلورية رومانسية بحتة مفعمة بالشاعرية والعفوية وفي هذا يكمن الجانب الإبداعي والريادي لاستشراق ديكان. جامعا الرؤية الفردية ــ الشخصية البحتة وتثبيت الطابع التاريخي المحلي، ومنح الاستشراق روح الشعب ، « الطبقة الثالثة » ، مطورا بذلك مابدأه فنانو القرن الثامن عشر (ميللنغ ، كاراف وغيرهم) فضلا عن تطبيقه لنظرية أعلام التنوير بضرورة تصوير الصفات الشعبية في الفن ، التي تبناها لاحقا الرومانسيون .

ومنذ صالون عام ١٨٣١ ، أثارت لوحات ديكان الشرقية الاهتمام البالغ في أوساط الفنانين والنقاد ، فقيل فيها المديح ذاته الذي أصاب ماحققته لوحة ديلاكروا « الحرية فوق المتاريس » في صالون العام نفسه . أو لوحة « كروموبل » للفنان ديلروشي . لقد وجد المدافعون عن الرومانسية في لوحات ديكان اكتشافا لآفاق جديدة أمام فن التصوير الفرنسي بحيث ارتبطت شهرته الفنية في كونه مهد الطريق نحو ولوج عالم مجهول لم يكن ميسرا دخوله في الماضي . والمقصود اكتشافه الشرق لونيا وفي الطبيعية †aplein air' وليس رسمه في المتحف على شكل توليفي كما حدث في اللوحة التاريخية للعشرينيات .

إلا أنه من الصعب تتبع ورصد شخصية ديكان الفنية في اسشراقه ضمن تسلل تاريخي بحت بسبب فقدان العديد منها أو وجودها في مجموعات خاصة لذلك ارتأينا درس استشراقه في اللوحات المتوفرة لدينا ومن خلال ادراجها في الأنواع الفنية التي تطرق إليها الفنان في الثلاثينيات (صور الحياة والبيئة ، البورتورية ، المنظر الطبيعي .) عرض ديكان في صالون عام ١٨٣١ لوحته (الدورية الليلية أو ديدبان الليل : حاجي ــ باي في سميرنا) وهي عبارة عن تسجيل حدث من واقع الشرق اليومي ومن خلال نظرة عابرة ودقيقة في آن واحد يتجاذبها مضمون جدي إلا أنه طريف لغرابته في عين الفنان الأوربي . يتركز ثقل الفكر الأساسية في الجهة اليمنى من الجزء الأمامي لبناء اللوحة العضوي العام ،

إذ يبدو فيه حشد من العسس الليلي يقودهم حاجي - باي في دورية ليلية في أحد شوارع سميرنـا الضيقة . يتقدم الموكـب شخصان يهرولان ، بينما يمتطي البـاشا صهوة جواد صغير الحجم يعدو بسرعة درجات سـلالم عريضة . فتبدو حركتهم بصورة متوازية وكأنها ملتصقة بسطح اللـوحة (تشبه إلى حد كبير مبدأ التسطيح في فن المنمنمات) ويعدو خلفه أيضـا بعض مرافقيه جاهديـن تتبع سرعة جواده سيرا على الأقدام . بينما يظهر في وسـط اللوحة أقواس وجدران الأبنيـة ورهط من ابناء المدينة المحتشديـن في الميدان كما تظهر من خلف الموكب نسـاء جالسات في البيوت يطللن من خلف النوافذ ومـن الشرفات ، « كالطيور في الأقفاص بألوان زاهية وأزياء مذهبة » (١٨) طريقة تشكيـل عالم اللوحة ، ورسـم الشخصيات في هيئة جـانبية (بروفيـل) بخطوط حادة ، ميـالة إلى تسطيح الأشكـال وتصغيرها تذكـرنا بـالنحت البـارز والمنمنمات الشرقية ذات الـزخارف والأحجـام الدقيقـة والرفيعة . وقـد سلط الضوء على موكـب حاجي باى (أي الجزء الأمـامي) بينما أغرق الجزءان الوسطـي والخلفي في عتمة تخترقها انعكاسات الضـوء وظلاله على المجمعات أو الزوايـا التي من المفترض أن تكمل تشكيل الفكـرة بوصفها عنصرا من عنـاصرها الأسـاسية (حشـود الناس المتفـرقة ، الجدران الصماء المقفلـة على الشـارع بحيـث تترك مساحـة مـن الغمـوض والسحر الجذاب في عتمـة الليـل المختبئ في حناياه مايمكن أن يكون مادة للمفاجأة أو الغرابة للأوربي الرحالة) .

إن الفنان الكـاريكاتـوري الساخر ، نفـذ بجرأة وبثقة وسرعـة متناهيـة في عمق ظـاهرة العـس الليلي في الشرق وشخصية البـاشـا المضحكة والطـريفة سـواء في تصوير شكلها المشـوه بطريقة ساخرة (تحجيم النسب الهنـدسية لحجم الإنسان وضغطها بشكل مفـرط تبدو فيه هزليـة بالنسبة إلى حجم الإنسـان الطبيعي) ، والتركيز على مظهر الاعتداد بالنفس (كممثل للسلطة) حيث يبدو حاجي - باي على جـواده بوصلـة اتجاه الحركـة التي تجذب مـرافقيه مـرغمـة إياهـم على السير مترجلين في نفس وتيرة سرعة عـدو الجواد . ولم تفلت من اهتمام ديكان تفـاصيل الأزياء والعمارة الشرقية الإسلامية التقليدية ونمط العمارة للبيوت المشيدة بالقرب من بعضها البعض يفصلها مايشبه « الممـرات » التي تربط مابين الأحياء بشوارع

ضيقة تلفها جدران عالية مقفلة على الشـارع إلاَّ من بعض النوافذ ، بينما النافذة الوحيدة للبيت هي صحن الدار المفتوح على السماء . إن لوحة « الدورية الليلية» التي رسمها ديكان بأسلوب ساخر ومميز هي لوحة تؤرخ مظهرا من مظاهر الحياة الاجتماعية المبطنة بمفهوم اخلاقي جمالي تتكشف دلالته في إشاراتها إلى واقع الفرد والمجتمع والسلطة شأنها شأن لوحة « التعذيب بالخطاطيف » ١٨٣٧ ، مجموعة واليس لنـدن) . لكن موضـوع اللوحة المذكـورة له بعـده الدرامي المرتبـط بفكرة «الجريمة والعقاب » التي عـالجها كثير من الرومانسيين وعلاقة الفـرد بالقانون ، حيث يقوم الجنود بـالقاء رجلين شبه عاريين على خطاطيف حـادة مثبتة في سور القلعة ذي الأبراج المدببـة ، الذي يسد . الأفق صور الفنـان ديكان هذا الحدث الدمـوي الذي كـان يجرى أمام أعين الشعـب ، ويبدو أن المقصـود منه إرهـاب العصاة ، وغرس الرعـب في قلوبهم لاخضاعهم لسلطة الدولـة المتجسدة في رَايَةٍ ترفـرف فوق بـرج القلعة الـرئيسي . من حيث تـركيبة البنـاء العضوي العـام فإن ديكان قـد أخلى الجزء الأمامـي تماما ، ليركـز محور الفكرة الـرئيسية على الجزءيـن الوسطـي والخلفي (مشهد تـدلي الأجساد العارية مـن سطح السور) ممـا يمهد لعين المشاهد فرصة تدريجية لتتبع سياق الحدث عكس اللوحة السابقة التي كان الجزء الأمامـي محورها . بينما شكـل الجزءان الوسطـي والخلفي شـاهدا جماليـا ـ اجتماعيا . ولكـن أسلوب ديكان الرصين والبليـغ في إشاراته ورموزه «يجعـل كل جزء مـن اللوحة يقـوم بوظيفة محددة تصـب في خدمة الفكـرة الأساسية العـامة ومجراها »[١٩] الطيور الجارحـة المحلقة في السماء (رموز الشؤم والفجيعـة) ، قد تجمعـت في هـذا المكان في انتظـار فـرائسهـا ، كـوكبة النـاس بمختلـف الأعمار والفئـات المجتمعة بحيـوية وحـركية بـالغـة التعبير أمام أسـوار القلعة البيضـاء الشـاهقة والـواقفـة كسـد بين الإنسان والحريـة ، بين الفـرد ومصيره بين الأرض والسماء اللازورديـة ، والنخيل المتفـرع الأوراق (رمز الشرق) . إن هـذه اللوحـة أبرزت المهارة اللـونية لديكان ، والإحســاس المرهف بالطبيعة ، وعـلاقتها بلعبة الضوء وتأثيرات الضوء والظـل على «العجينة اللونية» . فالألوان الـدافئة الحمراء والصفراء « الرقيقة » والزرقاء القاتمة ، تحولـت تحت ضوء الشمس إلى توليفة حيّة

من الجاذبية اللونية ، فضلا عن الزرقة ـ « الطازجة » التي تزين اللوحة يغلفها نور الشمس الشرقية الساطع . ويمكن وصف أسلوب « تركيب » اللوحة الذي اعتمده ديكان في اللوحتين المذكورتين سابقًا بأنه أسلوب « السعي إلى إخضاع المكان للزمان » [٢٠] وقد استخدم هذا الأسلوب في اللوحة التاريخية لأول مرة «غرو » في لوحته « معركة الناصرة » واعقبه « جيريكو » في لوحته « سباق الخيل في ابسوم » حين يشكل اللون والتركيبة « موضوع زمن الحدث الذي يسرده العمل الفني » العناصر الأساسية التي ترسخ سياق سَيْر حركة الزمن في اللوحة . وقد تعمل خطوط التركيب واتجاهاتها وشدة ميلها و إيقاعها على خفض سرعة حركة عين المشاهد ، وتجعله يتجه بانظاره مباشرة إلى محور الحركة الوهمي الذي يتمثل في « البرهة » المقتطعة من السياق العام للحدث (في لوحة « الدورية الليلية » يتركز في حركة جواد حاجي ـ باي ، وفي « الإعدام بالخطاطيف » في حركة رمي الأجساد من فوق السور) أي محاولة تسجيل الحركة في لحظة تأججها . وهذا مايمنح اللوحة حيوية جذابة بالأخص إذا كانت الألوان تستخدم لابرازها (تناقض الألوان الدافئة التي سلط عليها الضوء فمنحها حيويتها في صورة حاجي ـ بأي مع الألوان القاتمة التي تميز الجزء الخلفي أو العمق ، وكذلك تناقض الأجساد العارية بألوانها الدافئة الحمراء الفاتحة مع لون السور الأبيض ، مما أبرز حيويتها أيضا) . وفي هذه الخاصية المميزة لتوظيف اللون والضوء في منح اللوحة حيويتها ، فإن ديكان الرومانسي رمي إلى الأمانة في نقل الحدث ، ومحاولة تصويره برومانسية جذابة منطلقة من حالة التفاعل مع الحدث ، ومعايشته في لحظة حدوثه ، ولحظة إعادة انتاجه ، مما يجعل عمق عملية التفاعل مع المشاهد ضرورة فنية .

وديكان ليس من الرسامين المبرزين في الرسم التخطيطي ، لهذا فإن الخطوط في لوحاته سطحية وكأنها خطت على عجلة ، وهو يكتفي بايراد الحركة والهياكل الخارجية للأشكال بصورة عمومية . ويضفي اللون وتشابك البقع اللونية وكتلها على لوحاته طابعا ديناميا . ـــ وبالذات ـ ألوان السطوح الكبيرة المغمورة بلون موضعي ، المقترنة بالتدرج اللوني الذهبي ـ الأصفر ، الذي تومض فيه بقع من

اللون الأحمر ــ يخلق تيارا نابضا في اللوحة ويجسد الحجم ، ويحدد طول الفترة الزمنية « المرادة » للمشاهدة و « شدة إشعاع » الفراغ أي البيئة الخارجية .

أما الفراغ الباطني غير العميق في لوحات ديكان فأنه يعجل بدوره إيقاع التعامل مع اللوحة ، ويحول « الزمن الحقيقي » (أو « زمن الموضوع ») إلى «الحاضر » وإلى « اللحظة الراهنة » [٢١] . ونتيجة لذلك يتم التجاوب المرهف الفوري مع الأحداث التي تصورها اللوحة . (لقد شاع استخدام هذه الطريقة على نطاق واسع في فن التصوير الرومانسي وخصوصا بعد ظهور لوحات ديلاكروا الإستشراقية المستوحاة من أشعار بايرون في العشرينيات من القرن الماضي) .

لقد تحول ديكان في لوحاته من الليثوغرافيا والكاريكاتير إلى كشف العلاقة المتبادلة بين الإنسان والمكان ، وبين الإنسان والبيئة المحيطة به . وتتسم بدلالة معينة لوحته « العسس الأتراك في شوارع سميرنا » (١٨٣٤ ، شانتيه ، متحف كونده) ، التي جمع فيها ديكان جميع العناصر « الشرقية » الخالصة تقريبا في حدود تركيب بنائي فني واحد ، يضم تصوير الحياة اليومية والطبيعة الجامدة والمنظر الطبيعي . (وهذا أمر يميز النزعة الإستشراقية في الفن لدى ديكان الذي غالبا لا يقتصر على نوع فني أو شكل فني واحد) .

وتعتبر لوحة « العسس الأتراك في شوارع سميرنا » من الأعمال التي تتضمن عمليا جميع الوسائل التعبيرية للإستشراق الرومانسي . وحسب منطق الرومانسية فالمهم بالنسبة للفنان هو ليس « التصوير» بل « التعبير » وعلاقة الإنسان مع الفراغ والتزيين الداخلي للبيوت ولوازم الحياة اليومية . ففي لوحات ديكان الشرقية يجري « التقارب » بين الفنون ، إذ يسعى الفنان إلى توحيد كل الأبعاد الممكنة المميزة لعالم الشرق (مع الحفاظ على خصائص كل بعد منها) في وحدة تامة متكاملة ، والجمع (في إطار تركيبة واحدة) بين البورتريه والمنظر الطبيعي والطبيعة الصامتة وصور الحياة والبيئة . إن بنية تركيب هذه اللوحة هي مرآة حقيقية للتطابق بين نظرية التوليف الفني الرومانسية ومبدأ التوليف الذي قام عليه الفن الإسلامي وبخاصة فن المنمنمات . فضلا عن فكرة الهارمونية الشمولية

في الفكر الجمالي الرومـانسي والإسلامي ، حيث وحدة بناء العمـل الفني تستمد من تفـاعل وظـائف الأجزاء المكـونة لها . وديكـان يعتبر من أوائل الـرومانسيين الـذيـن رأوا ذاتهم الجمالية في عـالم الشرق فهـو قـد صـوره كما هو « كمـوضـوع » للمعاينة يستجيب للمذهب الفني للذات المعاينة له . فأتت هذه اللوحة جامعة للنشاط الحيـوي الشرقي الحياتي ــ المعرفي ، وللنشـاط الحيوي الرومـانسي بمعنى النظرية الجمالية والمهارة التقنية . يتوزع بناء اللوحة على عدة أجزاء ، حيث سهل الضوء الموجه بطريقة تنـاظرية ، عملية تقاطعها . فالجزء الأمامـي المضاء جزئيا تجاور مـع الجزء الخاضـع مبـاشرة للضـوء الـذي اصطـدم بـالجدار وانكسر على صفحته ليعود شاحبا جارا خلف مجراه ظلالا ساحرة . ويمتد سياق الحدث من الجهة اليمنـي للجزء الـوسطى (أي عمـق الجهة اليسرى) حيـث يشكل المنظـر الخارجي (أي الطبيعة) عمق اللوحة ، ضمن ديكـان لوحته مجموعة مكثفة من الـرموز والـدلالات التـي تقدم عـالم الشرق الأخلاقـي والجمالي تـداخل بعضهـا البعض . ففي مقـدمة الجزء الوسطى (عـادة يترك ديكان مساحة الجزء الأمـامي فـارغة إلا مـن بعـض الأشياء التـي تلعـب دورا رمزيـا في الـدلالة على الفكـرة الأساسيـة) حيث المقهـى الشرقي تبدو بعـض الأدوات الحياتيـة اليوميـة (الآلة الموسيقيـة ، النرجيلـة ، الموقد ، البنـدقيـة ، سرج الخيل) ملقـاة على الأرض ، بشكل استعراضي . وغالبـا ما كان الفنانون الأوربيون يحبـون رسم هذه الأدوات الشرقية في الجزء الأمامي بوصفها تعبيرا عن النشاط الحياتي ـ الجمالي في آن واحد . بينما احتل الجزء الوسطي شخصيات مختلفة النشاط والشكل (سمات وتفاصيل الوجوه ، الأزياء ، العمامة) والموسيقـي الجالس على الأرض منشغلا عما يحيط به بآلته الموسيقية ، والرجلان الجالسان على مصطبة خشبية يمارسان لعبة مافي زاوية شبه مظلمـة ، بينما بدا الـرجلان الـواقفان احـدهما مقابـل الآخر (وهما في هـذا الـوضع يبـدوان كمعارضين لـلأزياء الشرقيـة في تنـوع تفاصيلهـا) أما في الجهـة اليسرى فيجلس بعض الرجال وامرأة منشغلين تماما عما يدور حولهم في المقهى أو في الشارع بينما يظهـر في الزاويـة (عمق الجهـة اليسرى) منظر طبيعـي : قافلـة جمال ، وبيوت طينية مغطاة بسعف النخيـل ، سطوح بعض القباب والمنارات ،

تلتهب جدرانها تحت وطأة شمس الظهيرة الحارقة مما يخلق تبايناً في توزيع الضوء : بين المقهى الذي يخيم عليه الضوء المظلل : "clair-obscur" على طريقة رمبرانت ، وخارج المقهى ، أي المنظر الطبيعي الغارق بالضوء حتى ليبدو باهتا في معالمه التفصيلية . ان طريقة وضع المنظر الطبيعي في جانب اللوحة وليس في العمق هي طريقة مستحدثة أو طارئة على فن التصوير الأوربي وهي تقرب اللوحة الاستشراقية من فن المنمنمات حيث تتضافر في المنمنمة الواحدة منه صور الحياة أو البيئة في داخل العمارة وخارجها (أي في الهواء الطلق) في آن معا . فتتداخل صور الطبيعة بالنشاط الحياتي ، وتكملان بعضهما البعض . كما ان منطق البناء الهندسي لتركيبة المنمنمة المختلف في جوهره عن مفهوم علم المنظور في تصوير الأبعاد الثلاثة (الطول والعرض والعمق) ساد لقرون في بنية الفكر الجمالي الشرقي الإسلامي ويبدو أن تعرف الفنانين الفرنسيين على هذا الفن أثر إلى حد كبير على تكون أسلوب تصويرهم للشرق (رغم ان ديكان حافظ على قواعد المنظور في منح عمق المنظر الطبيعي ، غير ان تسلسل تطور الصورة الشرقية سار من الجهة اليمنى إلى اليسرى وليس من الجزء الأمامي إلى العمق) .
وقد يكون هذا البناء العضوي العام للوحة الاستشراقية المعقد التركيبة ، ساعد الفنان على تصوير البيئة الشرقية القائمة على تعدد العناصر وتنوعها : هارمونية العالم الداخلي والخارجي وأثر الفنون على حياة الشرقي (الموسيقى ، الأدوات اليدوية التزيينية الملقاة على الأرض والمعلقة على الجدران، الأزياء ، التي يطغى عليها طابع الأسلوب التزييني المزخرف والأرابسك) . كما أن الفنان ديكان حاول حصر منظومة ايقونغرافية من الرموز الدالة على الشرق أخلاقيا وجماليا (الإنسان وسلوكه اليومي ، مفهوم المقهى أو الخان كمكان يلجأ إليه الناس للاستراحة من قيظ الظهيرة ، والجِمَال ، النخيل ، القبب والمنارات ، الأزياء ، الأدوات اليومية والتزيينية التي أشرنا إليها سابقا) . وقد تحولت اللوحة بين يديه إلى مشهد استعراضي يتضمن كل ماهو شرقي تقليدي (ستريوتيب) . فشخصياته الشرقية ليست « فاعلة » في سياق الحدث أو المشهد بقدر ماهي «استعراضية » تقوم بدور إبراز « الأنا » الشرقية كما لو أنها على خشبة المسرح الغريب في جماله وتمايز مسلماته

الأخلاقية ونشاطه الحياتي . وهذا الأسلوب القائم على وحدة المتنوعات المكثفة في لوحة واحدة ، تضم مظاهر عديدة من الحياة اليومية الشرقية ، بفعل النزعة التوليفية ، و « الشمولية » ، المميزة للأفكار الجمالية ـ الفلسفية للرومانسيين ، دفع العديد من الباحثين إلى اعتبار « إن الإستشراق موضوع فني رومانسي مستقل» [٢٢] . يمكن اعتبار ديكان بحق احد مؤسسي النزعة التوليفية والشمولية في الإستشراق (التي بدأهـا بوننغتون في العشرينيات) . إذ كان يحاول باستمرار إدراك الأسس الشاملة للحياة الشرقية والتعبير عن سماتها المميزة الرئيسية في العمل الفني الواحد .

وقد تناول ديكان مظاهر عديدة من عالم الشرق لم تطرق من قبل ، مثل موضوع تصوير أطفال الشرق . إن الرومانسية رسخت عبادة الطفل وعبادة الطفولة بالمعنى الأخلاقي ــ الجمالي في الفن الأوربي . فكان الرومانسيون يبحثون في عالم الطفولة ، والعابهم ، وحركاتهم ، ومظهرهم ، عن معيار يقيسون به الإنسانية المثالية البريئة ، « غير الفاسدة » أي التي لم يفسدها المجتمع بعد . ولم يكن تصوير الأطفال الشرقيين أمرا مألوفا في الفن الأوربي ، لكن ديكان اهتم كثيرا ـ انطلاقا من رؤيته الرومانسية لخصائص الأطفال النفسية ــ بتصوير الأطفال الأتراك ، وكان يسعى إلى إدراك كل حركة من حركات نفوسهم ، وتصويرهم بكل مايتميزون به من بساطة وبراءة ، وسليقة في السلوك ، فهو كرومانسي هارب من الحضارة الأوربية ليبحث عن نعيم روحه في الشرق الذي لم تفسده قوانين الحضارة الغربية بعد ، إنما ركز على الأشياء المرتبطة ب « طفولة » الحضارة ، وظواهرها البدائية ، ومعالمها العفوية في التعبير ، والفلكلور . لهذا السبب شده موتيف الأطفال في أكثر من لوحة على هدى ف . شليغل الذي يعتبر « الأطفال مصدرا لأصل الحياة ومنابتها الأولى » . [٢٣]

ولعل أطرف لوحاته حول هذا الموضوع لوحة « الخروج من المدرسة » (١٨٤١ ، مجموعة والاس لندن) التي تتميز بالدينامية وخفة الحركة ، ورشاقة الخطوط وعفوية الإشارات والايماءات التي تنطق بها وجوه الأطفال وسلوكهم البريء وهي كعمل فني تعتبر من النفائس الفنية الحقيقية بين ما رسم من لوحات

عن موضوع الأطفال ، لكونها معدة إعدادا عفويا وبعيدة عن القوانين التشكيلية العقلانيـة ، فتبدو وكأنها مقتطعـة من عالم نقي متفـائل، تشع منها جميـع ألوان أمزجة الأطفال ، بما في ذلك التمرد على الانضباط الصارم والميل إلى الحرية والمرح والانـدفـاع والحركـة . والأطفـال الخارجون مـن المدرسـة يبتهجـون بـلا سبـب ويرقصون بمرح وعليهـم أزياؤهم الشرقية الزاهية الألـوان . كما تميز هذا الموضوع بأكبر قـدر من الألـوان الدافئة المستخـدمة في رسمها . وقـد بلغ الفنـان في هذه اللوحة آية الكمال في تصوير المؤثرات التعبيرية الرئيسية بفضل تباين الضوّ والظل واشباه الظل ، وليس بفضل استخدام الألوان الخالصة . ويعمد الفنان إلى إبراز بعض الأشخاص بوضعهم على تخوم الضوء والظـل ، ولكن هذه التخوم لاتبدو حادة بل خفيفة بشكل تلاءم مع موضوع اللوحة . ولايفرض الفنان على المشاهد الأحاسيس الدرامية بل المشاعر الصادقة والحيوية المضحكة التي تبلغ أحيانا حد الفكاهـة . وفي هذا جانـب آخر للشرق يختلف تمامـا عن الطابـع التراجيدي أو الغريب الذي شاهدناه في « التعذيب بالخطاطيف » و « الدورية التركية » . وهنا يبدو أمامنا الإستشراق الفني لديكان من جانب آخر .

وقد انجز ديكان عددا من صور الأطفال ففي « مدرسة تركية » تصور مجموعة من الأطفـال جالسين القرفصـاء على الأرض بينما يجلس شيخ جليـل على كرسي أمامهـم مَادًّا عصاه الطويلـة القادرة على الوصـول إلى أبعد واحد فيهم . ولـوحة «الأطفال الأتراك يلعبون بالسلحفاة » (١٨٣٦ ، متحف كوندة ، فرنسا) تجمع هذه اللوحـة صور الحياة الشرقية ، والمنظر الطبيعي ، وفـن العمارة في إطار واحد على طـريقة ديكـان المكثفـة الـدلالات . تنطق هـذه اللـوحـة « بفطرة » الـروح الشاعرية للحياة اليومية الشرقية ، حيث تجمع الأطفال قرب نبع يقذفون الحجارة على السلحفاة ، بينما تتدلى أوراق الـدوالي فوق البناء المجاور حيـث تسير النسوة ملتفـات بعباءاتهن يحملـن الجرار على رءوسهـن واكتـافهن ، ويسرن بقـامـاتهن الرشيقة وخلفهن منظر جبال الأناضول التي تلفحها شمس الشرق الدافئة . وكما في معظم لوحات ديكان فإن الضوء يلعـب دورا هاما في ربط عناصر المشهد أو الحدث الشرقي الذي يـدور في الهواء الطلق ، مما يمنح تـركيبة اللوحة ، شفـافية

ورشاقة واضحة . فكثافة ضوء الشمس تمنح عناصر الطبيعة بريقا يجعل ألوانها الأولى تذوب وتخف حدتها في هارمونية كلية للمقام اللوني الطاغي على مناخ اللوحة . ففي لوحة « أطفال أتراك قرب النافورة » ، ١٨٤٦ ، متحف كوندة ، فرنسا » نرى أن الضوء سقط مباشرة على الجدران بمرونة ، ليطرح اشعته لاحقا على المكان ككل ، وفي هذا تكمن طريقة توزيع الضوء والظل التي يتبعها ديكان في مجمل لوحاته الشرقية ، حيث لايوجد مصدر مباشر وقوي للضوء ـ أي ضوء الشمس . فالضوء نراه يظهر فجأة وكأنه منتشر في الفضاء ، ويبدو وكأنه جوهر المادة المستقل بذاته ، والذي بفضله يلتحم الإنسان بالطبيعة والعمارة . إن ديكان الفنان الهارب إلى أحضان الطبيعة ، المتمرد على المجتمع وقوانينه والرافض للخضوع أمام متطلبات الحضارة ، حاول في« شرقياته » على مختلف تنوع مدلولاتها أن يؤكد لحمة الإنسان بالطبيعة ، وذوبانه في احضانها « كابن للطبيعة» (وفق نظرية روسو) . لذلك نراه قد ادخل الإنسان وسلوكه ونمط نشاطه اليومي في نوع المنظر الطبيعي ، كما ادخل المنظر الطبيعي في شتى صور الحياة والبيئة ، أولا بسبب توقه الذاتي للعودة إلى الطبيعة وثانيا بسبب ارتباط الإنسان الشرقي بالطبيعة ، في علاقة تفاعل محافظة على قيمه الأخلاقية ـ الجمالية للقرون الوسطى وجعلته متماسكا ومنسجما مع نفسه أمام الفنان الأوربي المثقل بأزمة الروح ، واتساع الشرخ مع الطبيعة والمجتمع .

والجدير بالذكر ان ديكان لايصور أبطاله في أي لوحة من لوحاته بصورة مثالية ، بل نجده يؤكد خصائص سحناتهم ، والشعور بالحرية العضوية والتماثل مع الطبيعة المحيطة . وتمارس الطبيعة دور « الشوكة الرنانة » التي يضبط بواسطتها الأساس الفني والانشائي للوحات ، ويعتبرها الفنان الفرنسي بمثابة البيئة التي يعيش فيها الإنسان بانسجام فالأشجار الوارفة الظلال والجبال والجدول الهادئ والحيوانات الغريبة تشكل جميعا عالما مأهولا ومألوفا . ومن الصعب فصل الإنسان الشرقي عن هذا العالم ، ومن الصعب إدراك أي منهما بمعزل عن الآخر . وتبدو أمام المشاهد الأوربي صورة العالم « الأبوي » القديم و«فوضى الغرائز البدائية الفطرية والشعور بالحرية واستعداد الإنسان لمد يد

المساعدة إلى كل من يبـدر عنه صوت استغاثة »(٢٤) . ويعيش في هذه الطبيعة «وحـش عزيـز على القلـب » ـ هو بطـل روسـو وبطـل ديكان ، الإنسـان غير المنفصل عن جـذوره الطبيعية ولهذا يعتبر بمثابة الحلم والمثـل الأعلى بالنسبة إلى الفنان الرومانسي .

ولم تبـدع ريشة ديكـان « صورة بـروتريـه ـ المنظـر الطبيعي » للشرق . ففـي لوحـات المناظـر الطبيعية لاتعطي للفـن المعماري الفرصـة لاظهار خصـائصها المميزة ، فتكتسب أشكالا معممة وكثيرا ما تبدو المباني متسترة تقريبا وراء أوراق الأشجار . ويملى الإنسـان والماء والحجارة بوصفهـا الأبطال الرئيسيين للـوحات ديكان ، وعـن حق ، ان يكون لها طـابع عام وشمـولي . بيد أن لوحـات ديكان تتسم ايضـا بميسم ملحمـي تاريخي لأنها تصـور « الصبغة المحليـة » (الراهنـة والمعاصرة للفنـان ، أو التاريخيـة) ، وتعكس خصـائص الحيوانـات المميزة لهذه الطبيعة بالذات (كالحمير والجِمَالِ والفيلة والأفاعي والصقور والطواويس ، فهي موجودة جميعا في لـوحات ديكان) . وتبدو المناظر الطبيعيـة في لوحات ديكان «مأهـولة » ولايـرسم الفنان عمليـا لوحـات مناظر طبيعيـة محضة ، بـل الطبيعة المرتبطة بالبشر . لذلك تحتوي لوحات المنـاظر الطبيعية لديه على ثلاثة خطوط ، فيقف في الأول منهـا البشر ذوو الأزياء الشرقيـة ، وتبدو في الثـاني صور المبـاني الصغيرة ، وفي الثالث تصـور عناصر الطبيعة . وقد رسـم ديكان بهذا الأسلوب لوحاته « الرعوية » في الثلاثينيات من القرن الماضي ، ومنها لوحة « منظر طبيعي في تركيا » (يبدو في هذه اللوحة اشخاص يستجمون على ضفة غدير ، ١٨٣٣ ، متحف كونـديه ، شانتييه) ، ولوحـة « منظر طبيعي في سورية » ولـوحة « كوخ على ضفة النهر » (لايعرف مكان وجودها) ولـوحة « الصحراء الهندية » (مكان وجودهـا مجهول) . ومن المواضيـع الأثيرة لدى ديكـان تصوير الماء الـذي يتيح للفنان الكشف عن لوحة زاخرة بالألوان الزاهية الساحرة . ويتمتع الفنان بحس مرهـف لايقاع الطبيعـة في الشرق وحياة النـاس الشرقيين . ويتميز هـذا الإيقاع بـالتنـاغـم والسكـون ، ولانجـد فيــه صـدى تقـريبـا « للحظـة الخاطفـة » أو «للاقتضاب العابـر » . وتبدو المناظر الطبيعية في لوحـات ديكان وكأنها نسخة

طبق الأصل للحياة الشرقية في ذلك العهـد حيث يكتسب كل جزء وكل شيء في البيئة المحيطة طابعا رمزيا يشدد الصبغة المحلية .

إن المنظر الطبيعـي الشرقي في أعمال ديكـان هو منظـر ذو دلالة على عقيـدة «تصور » "conception" وليـس منظرا « تمثيليـا » يحاكـي طبيعة الشرق محاكـاة تصويرية وحسب ، بل مفهوم المنظر الطبيعـي لديه يحصر توليف مناظر الطبيعة المميـزة للشرق ككـل . وهـو كفنـان « يثبت » في عمليـة إعـادة خلـق الطبيعـة الخصائص ــ الصور ، البنية ، الألـوان ـ المحددة مسبقـا في عقيدته أو مفهـومه للطبيعة . ففي أعماله رفض ونقض لنسخ الطبيعة في المنظر الطبيعي (٢٥) .

وعناصر الطبيعة الواقعيـة تلتحم بعقيدته الرومانسية مكـونة ، منظرا طبيعيا مثاليا في شاعريته ، فهو لاتقلقـه واقعية المنظر الطبيعي الشرقي ، بقدر ماتحدوه رغبة في خلق منظر طبيعي رومانسي ، جذاب ومؤثر ، ولا يقل شأنا عن المناظر الاحتفالية الضخمة في الأعمال الكلاسيكية (مناظر الطبيعة في لوحات بوسين ، ك . لورين روبير ، ج . فرنية وغيرهم) . وهـو كرومانسي حاول ان يمنح المنظر الطبيعـي لونـه المحلي أو طـابعه المحلي ، بـابـراز ، الطـابع القـومـي للموتيـف الطبيعي . وقد ركز على عناصر الطبيعة الشرقيـة البحتة (نوع الأشجار والنباتات والأزهـار، الحيـوانات ، دور الشمـس في خلـق فضـاء لوني حيـوي ، الإنسـان بنشاطـه اليومـي الفلاحـون ، الرعـاة ، حامـلات الجرار ، الأطفال) ، والـزي الشرقي لشخوصة التـي تزين الجزء الأمامي من المنظر الطبيعـي دائما وهو بذلك يطمح إلى التقـاط العلاقـة الداخلية ــ النفسية والسلـوكية بين الإنسـان الشرقي والطبيعة . لذلك دخل المنظر الطبيعي في ترابط عضوي مع ظواهر البيئة والحياة اليومية .

وتعتبر لوحة ديكان « السوق التركية » (مكان وجودها مجهول ، عرضت لأول مرة في عام ١٨٥٩ ، ونشرت في كتاب (شارل كليمان « ديكان »)(٢٦) من أنجح لوحات الفنان ، إذ يتشـابك فيها المنظر الطبيعي مع تصوير مشهـد من مشاهد الحياة اليـومية ، وفيها اختصار لنشـاط الإنسان الشرقي المادي والروحـي فيظهر تجمع الناس منذ الفجر على مختلف قـومياتهم ومهنهم تحت سماء زرقاء صافية في

إحدى الساحات الواسعة التي تحيط بها البيوت والأزقة الضيقة ، تتقاسم الوجوه حيوية الحوار . فالسوق الشرقية في ذاتها متنفس المدينة الشرقية وشريانها النابض منذ قرون . فهي تقوم بأدوار عديدة كما أنها في ذاتها ظاهرة أساسية في حياة الشرقي ، ولابد ان تستوقف الفنان الرومانسي نظرا لتنوع الأشكال والألوان والسمات والمهارات التي تشكل وحدة هارمونية عامة في كونها « الوسيط» لوظائف اقتصادية واجتماعية وثقافية . وكانت تعتبر قلب المدينة الشرقية و وأذن المسلم وصوته » . كما كان يزدهر فيها « الشعر بقدراته ودوافعه الرومانسية». (٢٧) ووجد الرومانسي الأوربي في السوق هذه ، حيث يتشابك الصوت واللون في الصورة الشرقية الساحرة الزاهية الألوان والحلوة العبير والمنسجمة ، تجسيدا «لنظرية التطابق » . وكان لابد وان يثير اهتمام الرومانسي تعدد الصور وتعدد الأبعاد فيها ، نظرا لكونه يجدّ في البحث عن الإصالة في « خصوصية » الشرق .

ولدى تفحص لوحات ديكان الاستشراقية لايمكن أن نغفل ذكر لوحته «البورترية الشخصية بالزي الشرقي » (متحف الارميتاج بلينينغراد) ، التي يرجع عهدها إلى مطلع أعوام الثلاثينيات ، (٢٨) وحسب قول بودلير « ثمة نظريتان للبورترية ، إحداهما تاريخية والأخرى رومانسية ، والأولى تعطي الأسبقية للنقل الدقيق والصارم والمسهب للهيئة العامة والشكل ، مما لايستثنى إضفاء المثالية على الصورة . إما الثانية ، والتي يلتزم بها « اللونيون » (يدرج بودلير رسم ديكان ضمنهم ـ المؤلفة) فيتخلص مغزاه في ان الفنان يخلق من البورتريه اللوحة باعتبارها عملا شاعريا متكاملا يجمع بين الفراغ والشعر . ويتعين على الفنان ان يكون قادرا على خلق الجو الرومانسي الذي يكون بمثابة الخلفية لنموذجه . . . ومجال الخيال لدى الفنان هنا أرحب » (٢٩) .

ولوحة البورتريه الشخصية تجسد تعبير الفنان عن ذاته بشكل أكثر انفتاحا ، وباكثر الأنواع الفنية رومانسية ، وتفضل ، تصوير أوضاع معينة على غيرها ، حين تتحد وتندمج « الناحية الشخصية مع الناحية الفردية ، وتغدوان وجهين لعملة واحدة » (٣٠) . وتكمن الفكرة الرئيسية للوحة البورترية الشخصية لديكان في تثبيت الطبيعة الإبداعية والحروب إلي ماوراء حدود بنية المجتمع الحديث ، إلى عالم الشرق . لذلك فإن الفنان يصور نفسه جالسا أمام لوحة وبيده الريشة ،

وقد تزيا برداء شرقي طويل تزينه النقوش العربية ويلبس طربوشا تركيا صغيرا .

إن القيم الشرقية قـريبة إلى روح الفنان ، ولهذا فهو يبحـث في ذاته عن شيء يلتقـى مع الثقـافـة الشرقيـة ، ويسعى إلى إظهـار نفسـه أمـام المشاهـد كفنـان استشراقي ، وإلى الكشف عن « العالم المزدوج » لطبيعة الإنسان . فالزي الشرقي يمثـل وسيلة ، (هـب أنها وهمية) للهـروب من الـواقع ، بيـد أنها من الأهميـة بمكان لكـونها تجسد الهروب إلى ماوراء حدود الحضـارة البرجوازية . ولعـل من أبلغ دلالات لوحة البـورتريه هو أنها تظهر تطلعات الفنان الجمالية وتعلقه بالعالم الفني والروحي الشرقـي . وليس من وليد الصدف أن الفنان الـذي يرتدي الزي الشرقي يصبو لا إلى عـرض هذه التطلعات أمام المشاهد فقـط ، بل وإلى إظهار نفسه في لحظة الإلهام الإبداعي ، حيث يتجـاوب هذا مع الزي الشرقي وينسجم معه . إن لـوحة البورتريـه الشخصية لديكـان تلقى الضوء على التيار الإبـداعي لفنان الإستشراق ، وعلى خصوصية الفن الـرومانسي ، بعد ان أصبح الإستشراق أحد تيارات الفن الفرنسي الرئيسية في أعوام الثلاثينيات .

ويجذب اهتمام المشـاهد قبـل كل شيء وضـع الشخص المرسـوم وسط فـراغ اللوحة إلى الزخارف العربية المعقدة التي تحلي زيّه ، ومن ثم إلى وجه الفنان . وقد رسمت مـلامح الوجه بشكـل تقريبي لكنه دقيـق جداً أما الضوء فيتسـاقط على الوجه من الجهة اليسرى مخلفا القسم الأيمن منه في الظل . ومعلوم أنه ليس هناك من مصـدر يرى للضـوء كما في جميع لـوحات ديكـان التي تصـور الحياة اليـومية والمناظـر الطبيعية ، فيتراءى كما لو أن الضوء مـوجود في كل مكان وغير مـوجود ابـدا ، فهو ينبثـق مـن « العدم » ، ويتسـاقـط على القسم العلـوي مـن الوجـه ويتلاشـى شيئا فشيئـا في الرسـم . وبفضل مثل هـذا التوزيـع للحزم الضـوئية يكتسب الـوجه تعبيرا انفعاليـا خاصا وديناميا . وتثير اللـوحة إحساسـا بنبض الدفق الإبـداعي الذي تزيـده قوة البقع والظلال . إن الطـابع الإنفعالي الخاص لبنية اللوحـة الفنية تجعل لوحة البـورتريه الشخصية لديكـان بمثابة اعتراف ذاتي مفعم بمشاعر إنسان يسعى نحو بلوغ عـالم آخر والكشف الكامل عن مكانته في الفن . وفي الـوقت ذاته تعبر عن الـرسالة الإنسانيـة الرفيعة التي يحملهـا الفنان الإستشراقي ، ممثل العالم الشرقي والعالم الغـربي . ولمعرفة أهمية استشراق ديكان

بوصفه استشراقا ابـداعيا لابد وان نقارن لوحته « البورتـريه الشخصية» التي تمثل نقيض لوحة « البورتريه الشخصيـة » لهوراس فيرنيه / ، والتي رسمت في الوقت نفسه تقريبا ، وأظهر فيرنيه فيها نفسه أيضـا بالزي الشرقي . لكن إذا كان ديكان يخلق « جوا رومانسيا » داخل لوحته فإن هوراس فيرنيه يهتم باختيار وإيجاد أوضاع فعـالة ، واستعـراضيـة أكثر « مـن خلال تفـاصيـل » ناطقـة « إن هـذا الرسـام الفرنسي ، يحاول ان يكون قديسا ومقدسا في فرنسا بل وحتى خارجها »(٣١) .

وكل مكونـات لوحة « البروتريـه الشخصية » المؤلفة من سجـاجيد وأسلحة مزخرفة شرقيـة وسيف شرقي موضوع إلى جانب ، وطريقـة مزج الألوان ، وشكل الزي (ليس هفهافـا واسعا ، بل دقيق وصارم مثل الـزي العسكري) ، والطبل العسكري الموضوع إلى جانب المدفأة تلمح إلى كون فيرنيه رجلا عسكريا أكثر من كونه رساما عسكريا ترتبط مآثره وبطولاته بالانتصارات الاستعمارية التي تحققت في الشرق . وإذا ما اخذنا بعين الاعتبار أن لوحة « البورتريه الشخصية » لهوراس فيرنيه قد رسمـت بعد الحملة الاستعمارية للقوات الفرنسيـة في الجزائر فإن دوافع هذه اللوحـة تغدو واضحة . فموقـف الرسام والأسلوب المتكلـف الأداء يدلان على السعي إلى « مغازلة » المشـاهد وعدم صدق الفنان مع نفسـه . وكتب هنري هين عن فيرينيه ساخرا : « إن هذا الفنان يرسـم جميع اللوحات الدينية ولوحات المعارك والحيـاة البرجوازيـة والحيوانات والمنـاظر الطبيعية والبـورتريهات وكـل ما يطلب منه ، وهو واقف ، مثله مثل عامل صف الأحرف في المطبعة »(٣٢) .

وتقودنا دراسة فن ديكان إلى بعض الاستنتاجات والفرضيات . فأولا ، يجب القـول بتحفظ أن لـوحـاته الإستشراقيـة ليست متـوفـرة لدى البـاحثين دائما لأن غالبيتها مـوجودة في المجموعات الخاصة . ففي فترة الثـلاثينيات والأربعينيات أصبح ديكـان الفنان المفضـل لدى الجمهور الفـرنسي وارتفعت أسعـار لوحـاته كثيرا ، وظهر لديه هـواة يقتنون أعماله فورا من مرسمـه بعد انجازها (٣٣) . لكن ديكان ، الـذي عاني من آلام الـريبة وخيبة الأمل لاحقـا بسبب إخفاقـه في رسم لوحـة تاريخيـة كبيرة كمعاصريـه من الفنانين (مثـل انغر وديـلاكروا وشـاسيريو وهوراس فيرنيه) « بطلبية » تقـدمها الدولة ، باع مرسمه في بـاريس وغادرها إلى

الأريـاف ، عمد قبيـل سفره إلى اتـلاف جميع مـلاحظـاته ولـوحاتـه التمهيديـة وتخطيطاته ولوحاته الجاهزة ، ومنها تلك التي لها علاقة برحلته إلى الشرق .

وبعد وفاة الرسام في عام ١٨٦٠ انتقـل قسم كبير من أعماله إلى أرملته ، وقد لقيت مصرعها (أي اللوحات) لاحقا إبان أحداث « كـومونة باريس » العاصفة لعام ١٨٧١ . لهذا فـإن الخاصية الرئيسية لـديكان كفنان ـ استشراقـي تقوم على لوحاتـه التي رسمها في الثلاثينيات مـن القرن التاسع عشر ، وبـذلك يبقى غير واضح تماما هل قام ديكان فعلاً برحلة ثانية إلى الشرق في عام ١٨٤٠ .

إن الإستشراق الرومانسي لدى ديكان كـان متحرراً من النص النظري والأدى لكنه اكثر شاعرية وأقل استنساخا وأكثر تركيبا .

الشرق في إبداع ديلاكروا أعوام الثلاثينيات « رحلة المغرب والجزائر »

في شباط ١٨٣٢ عبر أوجين ديلاكروا حدود فرنسا متوجها إلى المغرب في عداد البعثة الـدبلوماسيـة التي أرسلهـا ملك فرنسـا لويس فيليـب لاحياء العـلاقات الدبلوماسيـة مع سلطان المغرب ، واقناعة بعدم دعم المقـاومة الجزائرية (بقيادة عبد القادر الجزائري) ، واتخاذ موقف الحياد مـن غزو الجيش الفرنسي للجزائر . بالرغم من أن رحلة الفنان الرومانسي كانت ذات طابع رسمي وتقليدي[٣٤](على غرار عادة البعثات الدبلوماسية الفـرنسية إلى الشرق التي كانت تستصحب معها فنانين يسجلون وقائع اللقاءات والاحتفالات الرسمية ويخلدونها في لوحات ، وقد بدأهـا عام ١٦١١ الفنان سيمون فـوييه الذي زار تركيـا مع أول بعثة دبلومـاسية فرنسية)[٣٥] إلا أنها في واقـع الحال لم تخدم الهدف الرسمـي السياسي الفـرنسي بقدر مـا آفادت ديلاكروا الفنـان والمبدع . فلاتوجـد في رسائل الفنان ويوميـاته ورسومـه التخطيطية أية تقييمات سياسيـة واجتماعية مؤيدة للتـوسع الاستعماري الفرنسي في الشرق ، أو سيئة في مضمـونها وشكلها لعالم الشرق وحضارتـه وشعبه الإسلامي . ان غياب هذه المعطيات في أوج السياسية الإستعمارية الفرنسية يدل بذاته على نبل غاية الفنان في الشرق ونزوعه لتصويره ابداعيا .

عمليا نجـد في الشواهد ــ الأدبية والفنية ــ التي تركهـا ديلاكروا عـن رحلته

هذه، أن الفنان قد حصر اهتمامه في الرحلة ، بما هو قريب إلى نفسه شخصيا . ويكفي أن نعيد إلى الأذهان أن اللوحة الوحيدة التي أنجزها الفنان عن هذه البعثة الرسمية هي لوحة « عبد الرحمن سلطان المغرب يخرج من قصره في مكناس محاطا بقادته العسكريين والحرس » عرضت في الصالون الرسمي لعام ١٨٤٥ (محفوظة الآن في متحف مدينة تولوز الفرنسية) وهي تصور الشخصية الشرقية السياسية ، دون أن تصور أي موقف سياسي منها (ولنا وقفة مفصلة في الجزء التالي مع هذه اللوحة) ، وبما ان المغرب (وبلدان شمال أفريقيا ككل) كانت مغلقة تقريبا أمام تغلغل النفوذ السياسي والثقافي ، الذي انحصر منذ القرن السادس عشر في ولايات الدولة العثمانية لشرق المتوسط : تركيا ، مصر ، جبل لبنان ، وسوريا وفلسطين . لذا كان من المتعذر على أي فنان غربي أن تطأ أقدامه المغرب العربي بطريق غير دبلوماسي أو بمهمة غير رسمية . وقد أتت دعوة الكونت دي مورناي (بناء على نصيحة صديقة الفنانة المسرحية م . مارس)(٣٦) لديلاكروا بمرافقته أثناء رئاسته البعثة الدبلوماسية للمغرب ، بمثابة هبة مَنَّ عليه الدهر بها نظرا لانعدام حال الفنان المادية وعدم مقدرته على زيارة روما على نفقته الخاصة فجاءت هذه الرحلة لتحقق حلمه المنشود ـ الحلم الرومانسي برؤية الشرق ــ وبزيارة بلد لم يزره قبله فنان فرنسي ، ومازال يحتفظ بطابعه « الشرقي ـ الإسلامي » كما كان في العصور الوسطى . ولا سيّما ان « موضة » السفر إلى الشرق باتت سمة مميزة للعصر الرومانسي ـ بين الأدباء والفنانين على حد السواء ـ ففي عامي ١٨٢٦ ــ ١٨٢٧ زار الشرق شامارتان ، كما زاره عام ١٨٢٨ ديكان ، ومونفور ، ودوزا ، وعام ١٨٣٢ قام ماريلا بزيارة مصر وسوريا ولبنان وكذلك لامارتين وكاميل روجييه وغيرهم ، فمن الطبيعي ألاّ يفوت الفنان ديلاكروا فرصة العمر بزيارة البلاد التي تشكل حضارتها جزءا من حضارة الشرق الإسلامي ، التي عرفها وصورها عن كثب في الأعوام الماضية أي العشرينيات وارتبط اسمه بموضوعاتها . أشرنا آنفا إلى ان سياسة فرنسا الإستعمارية في الشرق قد حفزت الانتشار الرومانسي في الشرق . فالرومانسية بطبيعتها التكوينية كاتجاه لم تشكل وحدة متجانسة من الناحية الفنية والسياسية ، وكان فيها « المعارض » والمؤيد »

للسياسة الاستعمارية . وفيما يتعلق بغزو الجزائر فإن الرومانسيين و «الانتلجنتسيا» الفرنسية قد انقسموا إلى معسكرين . فعارض ممثلوا الاتجاه التقدمي مطامع فرنسا الاستعمارية على صفحات مجلة « ديبا » "Debats" معتبرين أن حملة الجزائر « هي أزمة للنظام الفرنسي ووصمة عار على جبينه وجبين الأمة الأوربية جمعاء واعلنوا ان فرنسا فقدت عقلها بتوجهها إلى أفريقيا » (٣٧) .
أما المعسكر المقابل فقد دعوا بدورهم إلى إعلاء مكانة الأمة الفرنسية ، بتخليد صور المعارك والحروب التي خاضها الجيش الفرنسي ضد الشعب الجزائري .
وبالتالي فان « فتح أبواب » الشرق أمام الفرنسيين كان بالنسبة للفريق المبدع من الرومانسيين وسيلة رائعة للخلاص من أزمات الواقع البرجوازي المعاصر السياسية والروحية ، ومصدرا لموضوعات وأفكار جديدة ، أما بالنسبة للفريق «الاتباعي » فقد أعطاهم الشرق فرصة للبروز ، وركب الموجة السياسية من أجل كسب المال والمراكز عبر تسجيل مآثر الجيش الفرنسي « الدموية » و المناهضة في شكلها ومضمونها لغاية الفن ومفهومه حيث بات هوراس فرنيه ، وشارليه ، ورافيية ، ويزابي ، وليسور وعشرات الفنانين الرومانسيين « الصغار » مصورين للغزو الفرنسي للجزائر ومؤرخين له . وتشير رسائل ومذكرات ديلاكروا إلى أن البواعث الأساسية التي حدته لزيارة الشرق هي فرصة الخروج من الأزمتين السياسية والروحية اللتين استفحلتا في فرنسا بعد فشل ثورة ١٨٣٠ ، فالشرق كان يعني له أولا وآخرا موئل « الحضارات الفنية القديمة » « البيتروسك » ، الروعة ، الشاعرية ، « الطبيعة العذراء » ، الإنسان الحقيقي ببساطته في التعبير عن مشاعرة ، الأخلاق النبيلة والحكمة والعبر التي تميز سلوكه ، العمارة المتناسقة ، نمط الحياة الرعوية ـ الأقطاعية ، « الجمال » الطبيعي « الجديد » ، «الحيوي » وارضاء فضوله اللوني ، علاقة الشمس بالمتغيرات اللونية للاشياء (نظرية الانعكاس اللونية) التي شكلت المنطلق للانطباعية لاحقا بفضل ديلاكروا ونتائج رحلة المغرب على إبداعه اللوني نظرية وتطبيقا) : فكتب إلى صديقه «بيريه » من طنجة واصفا سعادته بتحقيق حلمه الذهبي ، في ان يرى بأم عينيه ويصور مظاهر غرابة هذا الشعب وحيوية روحه وحياته التي حاول

«روبنس وغرو » تثبيتها في لوحاتهم الشرقية قـائلا « إن هذه الأماكن خلقت للفن فقط ، تعال إلى هذه المناطق « البربرية » تشعر بطبعية الأشياء ، وأثر الشمس في الكائنات التي تخترقهـا وتشعل فيها الحياة بألق مذهـل . إن مزاعم الاقتصاديين والسان سيمـونين التي تتشـدق باسم حقـوق الإنسان والمسـاواة أمام القـانون ، تتجاهـل جزالة الجمال الذي يملكـونه ، فأبطـال دافيد يبدون شخصيات بـائسة أمـام الألوان السمـراء المائلـة إلى الحمرة بسبـب لـون الشمـس ، وتلك الأزيـاء البيضاء القديمة التي يرتدونها تذهلني . . . إن لهذا الشعب ولهذه البلاد سمات جمالية لم تعرف الأزمنة القديمة (اليونانيـة والرومانية) جمالا أفضل منها . فالكل هنا يسير في حلة بيضاء ، كـأعضاء مجلس الشيوخ الروماني ودعـاة ألوهية الكون اليونانيين . . . [٣٨] وانك لتجـد نفسك في روما أو اثينـا . . . تخيل ياصـديقي . . . الرومـان واليونان أمـام بابي ـ إنني أضحـك كثيرا كلما تذكرت « يـونانيين » دافيد الذيـن خلقتهم ريشته . فالمرمر أقـرب إليهم من الواقع ، ومعـاصرونا من الفنانين لم يروا من الفن القديـم إلاّ « هيروغليفيتيه » (أي غموضه الصوري) . فإذا أرادت مدرسة فن التصوير المعـاصرة أن تشق طريقها ، فيجب على الفنانين الشباب ألايستلهموا ربـات الهام عائلات بريام واتـريا ، وإنما يجب إرسالهم على متـن أقـرب سفينـة متجهـة إلى هنـا ليتعلمـوا الأصـول الكـلاسيكيـة الحقيقيـة للرومانسية ، فرومـا هنا وليست في روما نفسها » . [٣٩] لقد أمضى ديلاكروا في المغرب مـدة ستة أشهر ، كـانت بالنسبـة له إعادة اكتشـاف جديد لماهيـة الفن والحضارة ومفهوم الجمال والكـلاسيكية والأصالة الجمالية التـي جذبته في أر ض المغرب ، وقد أدرك إبان زيارته أن الطابع القديم بالذات للحضارة إنما احتفظ به في الشرق وليـس في أوربـا . وخلـق فـن جديـد يجب أن ينطلـق مـن استيعـاب موضـوعي لتراث الماضي وفهمـه من داخل بنـاه الطبيعية والـروحية ، وليـس من الاكتفاء بعمليـة النسخ المبهـم التي مارسهـا الفنانون الفـرنسيون أثنـاء دراستهم الأكاديميـة في روما (وهنـا الإشارة بـالطبع إلى مـدرسة دافيـد ودور الأكاديميـة الفرنسية في روما التـي يقصدها الفنانون الشباب للـدراسة والتحصيل الفني) . وفي هذه الرسـائل نرى أن ديلاكروا يحاول معـالجة أزمة الفن الفرنسي بـداية القرن

التاسع عشر انطلاقا من مسألة العلاقة بالتقليد والحداثة ، وأهمية التجديد انطلاقا من رؤية شعورية حية للتراث والواقع والطبيعة والإنسان أي الجمع بين نظرية « تحديث » الفن والتاريخ . فحين أقام ديلاكروا في طنجة سعي إلى استغلال كل دقيقة من الوقت ، وعدم تفويت أي فرصة ، لرسم كل مايقع تحت نظره ، أو تلمحه عيناه . كان بوده أن يمتلك «عشرين يدا وأن يمتد اليوم إلى ثماني وأربعين ساعة »[٤٠] بغية أن يحقق رسم مايجب أن يرسم . فكتب في رسالة لأحد أصدقائه من طنجه يقول : « أنا الآن مثل ذلك الإنسان الذي راودته الأحلام طويلا وفي نهاية المطاف تحقق كل ماكان يحلم به »[٤١] . لذلك نراه محاولا استغلال كل ظاهرة لتصويرها ، فينهمك طوال يومه في رسم تخطيطات لأفراد من مختلف الأنماط : رجالا ، نساء ، شيوخا ، أطفالا ، الحرس ، الفرسان ، الخدم ، الباعة ، الفلاحين ، الموسيقيين ، الضحاكين والباشوات ، وجوه مختلفة ، ووقفات مختلفة ، وأزياء وايماءات وحركات متنوعة ، مع نفاذ حاد في البنية النفسية لكل فرد ، حيث بدت جلية للعيان الحدة في التعبير ، الخصوصية الشخصية لكل واحد منهم . فكل تخطيطاته بلا استثناء تتسم وجوهها بجمال شرقي خاص ، تبدو وكأنها منحوتة نحتا دقيقا ، بحيث تبرز تفاصيلها الجميلة بشكل جذاب وملفت للانتباه .

ولم يكتف ديلاكروا بالرسوم التخطيطية والمائية . فعمد إلى أرفاق لوحاته التمهيدية بوصف تفصيلي لكل موديل . كما يصف سمات كل قومية : كاليهود والعرب والبربر (وحتى أنه يميز بين مسلمي المغرب وتركيا وحوض البحر الأبيض المتوسط) . ويحاول استكناه فحوى قوانين الإسلام وأنظمته والتوغل(أو محاولة القيام بذلك) في الركائز الأخلاقية الشرقية بتدوين المعلومات عن التقاليد والعادات والشعائر كالخطوبة والزفاف والجنازة ومراسيم التخرج من المدرسة . كما يركز الفنان الانتباه على آداب السلوك المنزلية : كرم الضيافة ودور المرأة ومكانتها ، وحاجات حياة الإنسان الشرقي وبساطتها ويهتم الفنان بكل شيء : بالشارع والسوق والمراسيم الرسمية والأعياد الدينية وملابس رجال الدين. ويترءى لديلاكروا (وهذا ما حدث في الواقع) أن حضارة ــ لم تتغير على مدى

القرون ـ قد تكشفت أمام عينيه وأمـام عيني الإنسان الأوربي . فاشار الفنان إلى «إن هذا الشعب قد حافظ على مظهره القديم . إنها الحياة في الشوارع ، والبيوت المسدودة النوافذ والأبواب بحرص و النساء المخفيات . . . إن العادات والتقاليد القديمة تحدد كل شيء »[٤٢] .

وحين كان ديلاكـروا يراقب حياة الشعـب وعاداته وجمالياتـه ارتكز دوما على معـارفه وتصـوراته هـو نفسـه عن ذلـك . ولـدى مقارنـة نموذج الحيـاة الأوربي (الفرنسي) والموديل الأخـلاقي ـ الجمالي يعطي الأفضلية للشرق بـانكاره الذات «الانـا » . ولايـرى ديلاكـروا إلى حين التنـاقضـات الشـديدة في حيـاة المجتمـع الشرقي ، ويكسبه تلك السمات التي يود ان يراهـا فيه ، فيخلق واقعا يسبغ عليه مسبقا كل معـرفته النظرية عنـه ، ويراه جميلا ورائعا في كـل تفاصيله لأن الشرق ارتبط في ذهنه « بالجميل » و « والرائع » و« الفني » .

إن الشرق بالنسبة إلى ديلاكروا هو بمثابـة « أرض الميعاد » الخالية من نزاعات وهزات أوربـا في القرن التـاسع عشر ، وعالم « الأحـلام » الذي ينـدغم مـع عالم الواقع . ويسعى الفنان عن طريق « التجـاوب في المشاعر » إلى التوغل في جوهر الحضارة الشرقيـة ، وماضيهـا ومستقبلها ، وأدى الطمـوح إلى تكريـس الإيجابي والمثـالي إلى دفع الـرسام إلى البحـث عن التنـاسق الـروحي في الشرق. ان رحلـة المغرب ساعـدت ديلاكروا على تطويره لنظـرية اللون . فقد هيأ لـه الشرق فرصة واقعيـة لمراقبة الصلـة بين الضـوء واللـون ، والتغيرات اللونيـة التـي تتـولد مـن انعكاس نور الشمس الشديد على الأشياء . وهناك بالذات اكتشف لنفسه ماهية الألوان المائلة لـلأخضر والبنفسجي وتدرجاتها فكتب يقول : « اكتشفـت قانون اللـون الأخضر بالنسبـة لـلانعكـاس وحافـة الظـل أو الظـل الذي يسقـط على الأقمشة البيضاء (المقصود البرانص المغربية البيضاء) . إن هذه الظلال تميل إلى اللون البنفسجـي بجلاء ، أما الانعكـاسات فتميـل إلى اللون الأخضر » [٤٣] .
ولايجوز طبعا إنكار أن المنظومة اللونية التي استحدثها ديلاكروا كانت تقوم أساسا على النظرية العلمية للألوان المتغيرة حسب موقعها من الضوء (رائد هذه النظرية ليوناردو دي فنشي ، وقد طـورها فنانو المنظر الطبيعي الانكليـز كونستبل بشكل

رئيسي وتيرنر لاحقـا) . غير أن الشرق وشمس المتـوسط الحادة أتـاحت للفنـان الفرصـة لالتقاط التدرجات والمقـامات اللونيـة التي تشكل جوهـر المادة حسب موقعهـا من النـور فكتب يقـول عن ذلـك « ان كل شيء في الطبيعـة عبارة عـن انعكاس . وكلما أفكـر في اللون أكثر ، أقتنـع أكثر فأكثـر بأن شبه الظـل الملون بـالانعكاسـات يمثـل المبـدأ الذي يجب أن يسـود [٤٤] » ويصـف الفنـان على صفحات « يـومياته » كل شيء وقعـت عليه عيناه إبان تجوالـه في أرض المغرب ، انطلاقا مـن موقع الضوء السـاقط عليها ومدى حـدته وتفاعله مـع المادة ويتولد انطباع بأن هذا الشيء أو ذاك ليس هاما بـذاته وأن ما يعنيه (أي للفنان) بصورة أسـاسية ، مـدى انسجامـه أو تضاده مـع مايحيـط به فـدون في مذكـراته يقـول «الأشخاص الذين يقـع عليهم ضوء الشمس الطالعة مـن الجانب ، تبرز الوان ملابسهم البيضاء بشكل ساطع أمام خلفية الجبال والسماء الزرقاء» . [٤٥] وهنا لابد لنا من الإشارة إلى أن رؤية ديلاكروا اللـونية مرتبطة إلى حد كبير بنظرية اعلام التنوير الفرنسين حول اثر « المناخ » على طباع الإنسان وسلوكة . فنراة يحاول ربط صورة الإنسان الشرقي بدراسة الطبيعة والمجتمع وفي وحدة موضوعية متناسقة .

(وخصوصـا نظرية المناخ التـي ربطها مونتسكيـو بالنتاج الروحـي لشعوب الحضارات القـديمة) وكأن كـل شيء يؤكد ظـاهرة أو مادة تـؤخذ بالارتبـاط مع الوسـط المحيط بها . وقـد لاحظ الفنـان « ان الظروف المختلفـة قد أهلـت لتنوع الأنماط في أعمال أهالي هذه البلدان . حتى وجـه الإنسان يتغير فيها وفقا للمناخ فنظريـة المناخ شكلـت « الأداة » لادراك المنظومة الأخـلاقية ــ الجمالية لـلإسلام والشرق الإسلامـي (لقد دخلت نظـرية المناخ في عـداد المنهج الفني الـرومانسي وتأثـر بها جيريكو في فـرنسا قبـل ديلاكروا في آرائه حـول تاريـخ الفن والنظـرية الفنية) كما غدت معيارا في نظرية اللون . وسجل ديلاكروا في « يومياته » ولوحاته الفنية التأكيد على الصلة بين الخصائص المنـاخية للشرق الأوسط والمغرب العربي وبين ألـوان الملابس والأبنيـة المعمارية والطبيعـة وغير ذلك (حتـى ان ديلاكـروا سجل مـلاحظته حول الخصائص المحليـة لمسلمي المغرب التي تختلـف في نواح عديدة عن خصائص مسلمي تركيا) [٤٦] .

وفضلا عن مقارنته الدائمة ـ اثناء الحديث عن الخصائص الشرقية ـ بين واقع الشرق وواقع فرنسا ، في معرض رصده لظواهر الطبيعة الشرقية ، كان ديلاكروا يربط التفاعل المعقد بين الظلال والضوء باللون مهتما بتصوير المناظر والأشياء ووصفها في عملية تأثرها بضوء الصباح والمساء ، وكيفية تبدل ماهيتها اللونية في أوقات النهار المختلفة ، وكيفية توزعها في ساعات معينة من النهار قائلا « كنت أتنقل على صهوة جواد . أنها بلاد خلابة ! جبال زرقاء ساطعة ، بنفسجية من جهة اليمينفي الصباح والمساء ، بينما تبدو زرقاء عند الظهيرة ، وثمة سجادة من الألوان المائلة إلى الأصفرار والبنفسجية ، تفترش الطريق المؤدي إلى النهر . . . كنت أراقب الظلال التي تولدها هياكل المسافرين وارجل الفرنسان . فالظل يرتسم دائما كشبح من أسفل الردفين والساقين ، ويبدو الخصر بدون احزمة بينما تلمع « الابزيمات » على الصدر ناصعة البياض كأنها بقع من نور »(٤٧) .

إن ديلاكروا الفنان كان يملك موهبة أدبية فذة تحول الصور المرئية إلى صور بلاغية مثقلة بالايحاءات . فهو يرى المادة كمادة لونية وعلى أساسها يحدد علاقته بها فتراه يصف الظاهرة لونيا بقدر مايعني له اللون جوهر الأشياء وماهيتها . ويقول في وصف إحدى الشخصيات المغربية : « التقينا برسول الإمبراطور ، وهو من الموالي ،كان صغير المحيا ، يرتدي برنسا أبيض جميلا ، ويعتمّ بعمامة أنيقة ، وينتعل خفين أصفرين . مهاميز جواده مذهبة ، وحزامه وردي مطرز بالذهب ، وحقيبة ذخيرته مزينة بالزخارف الكثيرة وعدة الفرس بنفسجية مطعمة بالذهبي »(٤٨) فالصورة الكلامية تجدها عبارة عن لوحة فنية تمنح الجماد حياة ورونقا فلدي ديلاكروا لاتوجد قطع أو مساحات ميتة (الطبيعة في رأيه تخلو من اللون الأسود ، لذلك يجب ألا يصور في اللوحات)(٤٩) وكل جسم يعطي بعلاقته المتضادة مع غيره انعكاسات لونية متبادلة « صور ديلاكروا الشرق باعتباره منطقة يسودها الصيف الدائم ، خالية من الكآبة الخريفية (التي تميز مناخ البلدان الشمالية لأوربا) والألوان القاتمة أي من المظاهر التي تحول دون تآلف واللون واشتعاله الدائم في احتكاكه بنور الشمس . وقد حصر ديلاكروا اهتمامه إبان وجوده في المغرب بقدر أكبر في المواضيع الملموسة للطبيعة ونمط

الحياة والسلوك الشرقي . بخلاف جل الفنانين الرومانسيين الذين كانوا يميلون إلى تصوير الكوارث الطبيعية وتقلبات الطبيعة الهائلة (المدرسة الانكليزية والألمانية في المنظر الطبيعي) . وقد أشرنا آنفا إلى أن الشيء الأولى بالنسبة له هو «الخصوصية» مهما كان مظهرها ، سواء أكان الإنسان ، أم الطبيعة ، أم الحيوان فكل ما استرعى انتباهه وسجله بالقلم والريشة ، بدا متميزا وأصيلا بالنسبة له ومفعما بالصبغة المحلية : إضافة إلى الإنسان ومظهره وسماته الإثنية وعاداته وتقاليده وطقوسه الدينية والدنيوية ، الطبيعة وعناصرها الجبال ، البحر ، الوديان النمط المعماري للأبنية ، الزخارف ، الأرابسك ، النباتات المحلية (الصبار بخاصة) أنواع الشجر (النخيل ، الزيتون ، البرتقال ، التين) والحيوانات (الجمال ، الخيل) وغالبا مايشاهد لدى ديلاكروا وصف وتصوير الجياد والفرسان الشرقيين رمز الحيوية ، والحماس ، والاندفاع ، ودفق الأحاسيس لدى الرومانسيين وقد جسدت الحياة وحركتها الدائمة المثل الأعلى للروح الرومانسية الخاصة وعكست القوة الخارقة والغنى الروحي الذى يصعب إدراكه . وصور الجياد والفرسان الشرقية بدأت كرديف لابداع ديلاكروا الرومانسي الشاب منذ « مذبحة هيوس » فيبدو في لوحاته في سجال عنيف ، أو منتصبا على ساقيه أثناء المعارك والاشتباكات ، وفي الصيد وفي المسيرات الاحتفالية ، وجلب ديلاكروا معه من الشرق رسوما تخطيطية ومائية عديدة تصور الجياد ، وقد جمعت في البوماته الثلاثة (يحفظ الآن واحد منها في متحف اللوفر وآخر في متحف شانتي) ومن أشهرها « الجياد العربية » و « السباق » و « معركة الجياد » والتي شكلت أساسا لعدد من لوحاته حول موضوع « الصيد » التى انجزها في المرحلة المتأخرة من أبداعه .

لقد ساعدت رحلة المغرب على استحداث مبدأ جديد للموضوعات الشرقية ففي العشرينيات بني ديلاكروا مواضيع لوحاته الإستشراقية ، بعد ان توفرت لديه بعض الأشياء المادية (جلها من المنمنمات واللوازم البيئية والأزياء والأسلحة) والمصنوعات الفنية الشرقية ، مصورا إياها بمعونة العالم الروحي- النفسي للشرق . وجرى توليف الواقع والخيال ، علما ان وزن الأخير كان أكبر

بشكل لايقاس . أما في أعوام الثلاثينيات فقدحصل الفنان على تصورات غنية عن الطبيعة والإنسان في الشرق ، ورأي بأم عينيه تنوع الألوان في البلدان الجديدة. وكانت الرحلة الواحدة هذه كافية بالنسبة إلى ديلاكروا مدى الحياة . وبالرغم من ان موضوع الشرق لم يفارقه حتى آخر أيامه ، مثل رفاقه في الفن - شامارتان وديكان وماريلا ، معللا ذلك بقوله « سمات هذه البلاد بقيت راسخة في ذاكرتي وتمثل أمام عيني دائما . ويعيش هذا العنصر القوي من البشر في ذاكرتي مادمت على قيد الحياة . وقد وجدت فيهم الجمال الأغريقي الحقيقي القديم »[٥٠] فإن ديلاكروا الأوربي المتربي على أصول الثقافة اليونانية (مركز الثقافة الأوربية) سواء في الوعي أو اللاوعي لم يشا تقييم الشرق وشعبه وحضارته (رغم إعجابه به) إلا بالمقارنة مع « المركز » ، « الذاكرة » أو « الذات » الأوربية فنراه أمام أي ظاهرة من ظواهر الحياة الشرقية التي كان يصادفها في المغرب ، تحضر أوربا مباشرة في ذهنه وتحصل المقارنة ، والطريف في الأمر ، ان المقارنة هذه كانت تنتهي دائما لصالح الشرق وأفضليته على الغرب فكتب يقول : « تتسم بعض العادات الشعبية القديمة بجبروت ومهارة لاتوجد عندنا حتى في أهم لحظات الحياة . . . فالبربري يقدم الشكر إلى الله على طعامه البائس وردائه المهلل . ويعتبر نفسه في غاية السعادة بينما روح المسيحيين القلقة تظهر عدم رضاهم الدائم في البحث عن جديد . . .

إن جهل البربر يمنحهم السعادة والطمأنينة . . أما نحن الذين بلغنا الذروة فما يمكن أن تمنحنا إياه الحضارة الأكثر تطورا ؟»[٥١]. لقد علل ديلاكروا القناعة والصبر والانسجام مع الذات لدى المغاربة المسلمين انطلاقا من مبدأ الجبرية . والإيمان بالله . فابتعادهم عن العلاقات المادية و « خيرات الحضارة » جعل الناس في الشرق أقرب إلى الطبيعة قربا كبيرا في ملابسهم وشكل أحذيتهم، «ولهذا فإن الجمال يكمن في كل شيء يفعلونه . أما نحن الذين نرتدي «الكورسية» واحذيتنا الضيقة اللماعة ، وملابسنا المضحكة التي تبعث على الاشفاق ، فإن الجمال ينتقم منا لكوننا أصحاب معرفة »[٥٢] . فحيثما تنتصر المحبة يغدو الإنسان كاملا وشاملا ومتكاملا وقويا ويتحول من شخص تعيس

إلى آخر متجانس مع ذاته ، ومن شخص استعبدته الحياة إلى سيد لها . إن هذه الأقوال تميز ذلك الإنسان المتجانس الذي كان ديلاكروا الطوبوي يحلم به إلى حد الكمال ويبحث عنه في الشرق وحين أزفت ساعة الرحيل عن الشرق كتب لأحد أصدقائه قائلا : « حين تراودني فكرة العودة إلى الوطن ، ابعدها فورا عن رأسي فأجد نفسي للتو وكأنني أصبحت ميتا أو عاجزا للأبد ؟ فما الذي تحضرونه لنا من ثوراتكم أو من سياستكم الكارلية ، ومناظراتكم الروبسبيرية ؟ ، فهل من ثمن نشتري به السعادة بدلا من الحضارة ، فتحل القبعة المدورة مكان البرنس »[٥٣] وفي رسالة أخرى لصديقة الناقد أ. جال (الذي كان يعمل في صحف المعارضة وهم أول من دافع عن ديلاكروا في بداياته الفنية في العشرينيات على صفحات مجلة « الكوستيتيونيل ») كتب ديلاكروا يقول : « واخيرا سنغادر إلى فرنسا البائسة . . . . إن صحافتكم ، وحكامكم ، وسياستكم ، تنغص علي وللأسف متعة العودة . فالفن هنا يهيم في الشوارع ، . . . . »[٥٤] لقد شكل الشرق زاوية الدفء والحلم الجميل في ذاكرة ديلاكروا حتى آخر لحظة في حياته وكما رأينا فإن وقائع رحلته للمغرب والجزائر (زار الجزائر لمدة ثلاثة أيام فقط) أو ضحت الصورة الشخصية لعلاقة ديلاكروا بالشرق التي اتسمت لبس فقط بالإيجابية وإنما بالمبالغة في « مثلنة » الشرق فكيف صور ديلاكروا الشرق بعد عودته منه ؟ جسد استشراق ديلاكروا في العشرينيات واقع فرنسا ، وتخبط الحركة الرومانسية الشابة وشخصية ومعاناة الفنان نفسه ، فتراءت عبر صور البطل الشرقي سمات البطل الرومانسي بعامة وبدا تكامل الصور الفنية الشرقية والغربية بمثابة انقاذ للمثل الأعلى الجمالي الإنساني كما جرت عملية التوليف بين العالمين الداخلي والخارجي للشرق ، اعتمادا على النصوص والخيال ، حيث صبّ ديلاكروا جل همه على الأمكانيات الروائية (التاريخية ـــ الأدبية) للحدث ، بصبغة دراماتيكية بارزة هي تعبير عن روح العصر آنذاك . وبعد رحلة المغرب اتخذ الموضوع الإستشراقي لدى ديلاكروا طابعا ملموسا ، واكتسب وجهه المتميز، وخاصيته الشرقية بكل دلالاتها وإيحاءاتها ، مركزا نشاطه على الامكانيات الغنية للمعالجة اللونية و الشكلية بصورة عامة في التعبير عن روح الشرق ومظاهره . ان

موضوع «الشرق » الذى يقدمه الفنان إلى المشاهد ، بـات موضوعا مرئيا ومحسوسا ومدركـا في خطوطـه العريضة . وصـارت صورة الشرق « الشمـولي » « الكوني » تتقلص ليحـل محلها تـدريجيا الشرق الإسـلامي بـالذات ان المعـرفة بهذا الشرق جعلته بقدر معين شرق ديـلاكروا الفرنسي ، فكل مـاهو غريب « بعـامة ، بات قريبا إلى الذات ومعبرا عنهـا . والرومانسيون برؤياهم الكوسمـوبوليتية للحضارة جعلتهم يرون في « الغريب » شيئا يخصهم ، وفيما يخصهم شيئا غريبا . ويبحثون عن الحاضر والمستقبل في الماضي ، وفي المحلي العالمي والعكـس وبالعكس»(٥٥) مثـل هـذه الـرؤيـة الـرومـانسيـة أدت بـالشرق إلى أن يكـون « الـزمـان » و«المكـان»، التاريـخ الماضي والحاضر في المقولات الجمالية الـرومانسيـة مما اتـاح الفرصة للاستفـادة منه زمانيا ومكانيا . فبات « الغريـب » « البعيد » ، « قريبا » وحميما ، بل حتـى معبرا عن عطش الروح وأسـاسا للنهوض بها مـن أزمتها . ولم يعد الإدراك التاريخي للواقع يتمثل في الثلاثينيات كعامل وحيد محدد للفن ، بل أخذت «الروح التـاريخية » تتراجع أمام الانتشـار الجغرافي الزاحف للخـروج من حدود فرنسا إلى الشرق ، وللخرج من حدود المحترف إلى الطبيعة .

لقد تركز استشراق ديلاكروا بعد رحلته للشرق حول موضوعات مستوحاة من صور الحياة والبيئة الشرقية بشكل أساسي اندمجت فيها أنواع فنية شتى : البورتريه والمنظـر الطبيعي ، واللـوحـات البيتية ، والطبيعـة الصامتـة ، فلـم يعد هنـاك تصنيف حاد وواضح للنوع الفني في اللوحـة الشرقية ، بل محاولة تكثيف عناصر الشرق المميزة لـه في لوحة واحدة تشمـل أكثر من نـوع أو لوحة توليفيـة على غرار صور المنمنمات الإسلامية .

لوحة نساء الجزائر :

تعتبر لوحة « نسـاء الجزائر » التي عرضت في الصالـون الفني لعام ١٨٣٤ ، مـن الأعمال التـي تعكـس بقـدر كـاف التغييرات الطـارئة على أسلـوب الفنـان وابـداعه . « نسـاء الجزائر » هى بمثـابة لـوحـة بورتـريه جماعـي ، ومشهد بيتـي "interieur"، وصورة من صـور البيئة والحياة والسلوك الشرقيـة . كما أنها تمثل

نـزوع الفكر الجمالي الـرومـانسي نحـو « التوليـف » في الأنـواع الفنيـة ، ونظريـة «التطابق » أو « التـوافق » وهى صورة طبق الأصل عـن « المنمنمات الإسلامية » مـن حيث الصـورة الجمالية والتشكيليـة (مع الاختـلاف في المقاييـس الهندسيـة وحساب علـم المنظور والأبعـاد الثلاثـة الذي يميـز اللوحـة التشكيلية الأوربيـة بنائيا) .

إن موضوع تصوير « الحريم » و « الحرملـك » كان من المواضيع التقليدية في فـن التصويـر الفرنسي (كما رأينـا سـابقا) وبخـاصـة عصر الروكـوكو . صـور «السلطـانـات» و « المحظيـات » و « الجواري العـاريـات » ، التـي كـانـت في جوهـرها تمثـل روح الطبقة الارستقـراطية الفـرنسية ، ونـزوعها نحـو مبدأ المتعـة الحسية . وفي محاولة تصويـر حياة البلاط التركي كان يرمـى إلى تصوير « المتعة » على أنها «شرقيـة » فيها تقبـع المرأة باعتبـارهـا الجزء « الأثير » قدس الأقـداس » ونقطة ضعف الرجل الشرقي . لذلـك كان هذا الحيز الداخلي يشكل عنصرا من عناصر الفضول الرومانسي ، وكشف سر المحجوب ، وما من شأنه أن يكون ميزة للبطل الرومـانسي الخارج عن نطاق المألوف والعادي والنمطـي . « فالحرملك » نمط حياتي شرقي غير أنه بالنسبة للغربي نموذج حياتي غير نمطي ومثير للفضول فالى ماذا استند ديلاكروا في تصوير الجزء الداخلي ـ المحرم والمقدس من الشرق ؟

لقد ادت استحالة دخول الفنان الأوربي في القرنين السابع عشر والثامن عشر إلى بيوت المسلمين وبخاصة « الحرملك » (ماعدا الفنان ميللنغ ، فنان السلطانة « خديجة » شقيقة السلطان سليم الثالث غير انه لم يصور الحريم في أي لوحة من لوحاته) إلى انتشـار موضة تصوير الموديلات النسائيـة الشرقية في أغلب الأحيان عبر صـور النساء اليـونانيـات واليهوديـات ، والخلاسيات وغيرهـن من النسـاء اللـواتي كان بـالامكـان مصادقتهـن في شـوارع القسطنطينيـة . ففي المغـرب زار ديلاكروا عدة عائلات يهودية وحضر عرسا في أحـد البيوت وقد صور العديد من البورتريهات الفردية والجماعية لنساء يهوديات باعتبارهن مغربيات . ومن إحدى المشكلات الأساسية التـي كانت تعترضه في المغرب اقناع المسلمين المغـاربة بأن يسمحوا له بتصويرهم . (٥٦)(وقد اشار في مـذكراته ورسائلـه إلى هذه المشكلة

حتى انه كان يلجأ في بعض الأحيان لاغرائهم بالمال مقابل موافقتهم على تصويره إياهم) إلا أن الفرصة التاريخية لرؤية «حرملك» النساء المسلمات ، تمت في الجزائر (رغم إقامته القصيرة التي لم تتعد الثلاثة الأيام فيها) . حيث استطاع الفنان أن يزور بيت أحد الجزائريين ويصور نسائه(٥٧) داخل البيت (وهي حالة استثنائية جدا لم تتح لغيره من الفنانين الفرنسيين سابقا) ويكون بذلك ديلاكروا قد أرضى فضوله الرومانسي برؤية كنز الشرقي » فديلاكروا كان يعتبر أنه لو لم ير النساء الشرقيات حقا فمعنى هذا أنه ماكان ليتصور كليا ماهية الشرق الحقيقي فى أكثر عناصره غموضا ، وخفية وسحرا . وحال عودته إلى فرنسا بدأ يرسم اللوحة المذكورة معتمدا على الكثير من الرسوم المتمهيدية والتخطيطات التي تظهر داخل البيوت الشرقية بما فيها من زينة ولوازم. وكذلك تلك التي تصور نساء جالسات أو شبه مستلقيات على السجاجيد . وقد استخدم في تركيبة البناء العضوي العام للوحة هذه الرسوم (رسم امرأة مستلقية ، ورسم حسناوين جالستين فى غرفة أمامهما النرجيلة ، وأباريق القهوة النحاسية) . ان مبدأ اختيار « ثلاث نساء » كأساس لصورة جمال المرأة الشرقية يرتبط بمفهوم الـ "Gratia" أي « الجمال » و «الرائع » الذي يتحدد تنوعه في جمال الحركة ، وحركة الجمال (وفقا للاسطورة الرومانية القديمة التي يمثل فيها مفهوم « الرائع » ثلاث نساء ، هن آلهات الجمال : أهليا ، افروسينا وتاليا . أما في الأسطورة اليونانية فتحددهن ثلاث حوريات)(٥٨) . ومفهوم الـ "Gratia" جماليا يراد به التعبير عن الشباب ، والروعة ، والجمال الجذاب وهو مرتبط بجمال الحركة والوضع ، والموقع . وقد تم تاريخيا في علم الجمال تحديد خواصه «بطابع الحركة ونتائجها في علاقة العالم الخارجي والداخلي ، المادي والروحي ، وباظهار الحرية والإبداع ، والتعبير عن الكمال . وغالبا ما يرمز اليها بفصيلة الغزلان » .

إذن اختيار ديلاكروا للعدد « ثلاثة » مرتبط بالأسطورة القديمة عن « الرائع » والجميل (وقد احيت الأسطورة في فن التصوير لعصر النهضة لوحة بوتيتشلي الشهيرة للنساء الثلاث « غراتسيا ») .

ومجرد أن صور بطلات لوحته الشرقيات في خدرهن احداهن شبه مستلقية في

الجزء الأمامي من اللوحة (الجهة اليسرى) بينها تجلس الباقيتان القرفصاء تفصل بينهما وبينها مسافة تمتلئ بأدوات الحياة اليومية المميزة لهن (النرجيلة ، طبق الفاكهة) فإن ديلاكروا ربط صورة المرأة الشرقية بالصورة القديمة للجمال الأسطوري وقد كتب في يومياته مشيرا إلى هذا التداعي الصوري بعد أن قام بزيارة البيت الجزائري يقول : « هذا رائع » انهن كما في عصر هو ميروس . انني أفضل صورة المرأة هذه على كل ماعداها» . (٥٩) وقد جسد في بطلات لوحته ما كان يبغى رؤيته ، وما يجسد الحلم بالنسبة له . فشخصية المرأة الشرقية تنضح شاعرية ورهافة ، ومقترنة بالرخاء الشرقي الذي ارتبط بذهن الأوربي بعالم الف ليلة وليلة . لذا نراه قد جسد المظهر الشرقي « للنخبة » المترف والمميز فعلا للحسان الشرقيات (وفق الأسطورة الشرقية عن الجمال : العيون الواسعة والمحددة بالكحل كعيون الغزلان والفم المكتنز والوجه البيضاوي ، والشعر المخضب بالحناء ، والحاجبان المقوسان كسيوف فوق العيون) ومن الناحية التشريحية والاثنينية تبدو أجسادهن ممتلئة ، ولون البشرة عاجي يشع نورا في تناقضه مع خلفية الشعر الأسود المائل إلى الحمرة وقد افلح ديلاكروا في أعطاء صورة شخصية صادقة للمرأة الشرقية الجميلة مزيلا الحجاب التاريخي عن « وجه البدر » الشرقي المثالي الذي تزيد تألقه أنواع الحلى والزينة والأقمشة الزاهية المطرزة بخيوط الذهب . فضلا عن أن ديلاكروا قد التقط في صورة الجمال الشرقي خاصية شاعرية ومجازية وتقليدية هي تشبيه المرأة بالوردة (في الشعر العربي الإسلامي عموما) ، واستخدام المرأة الشرقية للورود والياسمين كأدوات للزينة والتعطر .

فتبدو في اللوحة عقود الياسمين تزين اعناقهن ، بينما يزين الورد الرأس (المرأة المستلقية ، والمرأة الممسكة بالنرجيلة) . فترتبط صورة المرأة الجميلة بعمر الزهور ، وايحاءاتها ، ودلالاتها المنبثقة من صلة الإنسان الشرقي بالطبيعة وعلاقته العضوية بها ، يسود فضاء اللوحة عبق الجمال الرزين المنسق بحدة الخطوط التي رسمت لشخصية المرأة الشرقية أن تتركز ضمنهاوألاّ لاتتعداها ، كما لاتتعدى عتبة الخدر . فبدت الوجوه النسائية مترعة بحزن شفاف ونبل وجلال غامض ،

لعل مصـدره نمط الحيـاة الرتيـب ، والبقاء بين جـدران أسوار البيـوت . ولكن ديلاكروا ركـز جل همه على تصوير نمـط حياة المرأة الشرقية بوصفـه نمط الدفـء «وسكينه الروح» المنشودة المفعمـة بالأناقة المطلقة والطاعـة المطلقة أيضا . وهنا المرأة نقيض قـام لصورة المرأة الحسيـة في لوحـة «سردا نابـال» ولعل الشرق منـح ديـلاكـروا نعمة التـوغـل في روح المرأة الشرقيـة . فهـي تبدو هنـا ، متماسكـة ، متنـاسقة ، راسخـة بـوظيفتها ووسطهـا الشرقيين . بينما هـي في لـوحة «مـوت سردانابـال» بدت متمـردة على ذاتها وعلى العالم المحيط بها ، فـالحركة الجسـدية المتنوعة اكسبتها حيـوية ظاهرية مميزة . بينما في «نسـاء الجزائر» تراجعت الحركة الجسـدية العـابرة ، لتحـل محلها الحركـة الـروحية المسيطـرة على الجسد الـرصين الهادئ . فحين تمتلك الروح السيطرة على الجسد وتشكيله في أطر جمالية متناسقة تبدو المرأة بركانا فوهته مشتعلة بالأزهار .

وهكذا بدت جميلات الجزائر ، رقة ورهافـة وذوقًا ، عبقاً وحزناً وديناً والتعبير عن رقة الجمال بصورة متكاملة وحيوية ، عمد ديلاكروا إلى استخدام لعبة الضوء والظل بالشكل المناسب لاظهار مكامن الأنـوثة والأناقة معا . فالحزمة الضوئية الموجهة بشكل عفوي من زاوية اللوحـة الأمامية (الجهة اليسرى) تُعَدُّ عمليا من المسوغات الواقعية لتتسم بمسوغات الحدث وترتبط بتفاصيله فقط . ونظرا لكون ديلاكروا فنانا لونيا بالسليقة فقد كان يميل إلى التأويل الشعوري للظل والضوء . فتخترق حزمة الضوء البراقـة فراغ اللوحة ، لتظهر في شبه العتمـة الشفافة صورة وجوه المرأتين الجالستين وظهر الـزنجية (موتيف الزنجيـة في صور «الجمال» فقد درج فنانو القرن السادس عشر على استعمالها فيرونيز وتتيسيان ولاحقا رمبرانت ، وفيلاسكـس وغيرهم) ولتنتهـي بصورة الآيـة القرآنيـة المعلقة على الحائط قبـالة الزنجيـة الواقفـة . فتتألـق تحت تأثير النـور الخفيف الأقمشـة الشرقية المزخـرفة والسجاد المخملي والبنفسجي اللون والملابس المطرزة بخيوط الذهـب ، والأحذية الزاهية المزدانة بخطوط الأرابسك ، وكذلـك أنواع الحلي الثمينة التي تزين أعناق النساء . إن الضـوء في هذه اللوحة لعـب دور «المونتاج» في ربط أجزاء اللـوحة وتفاصيلها في وحدة متناغمة ووصينة . فالفنان العظيم في رأي ديلاكروا هو ذلك

الفنان الذي يمتلك المقدرة على تقوية الانطباع بالجمع الجريء بين مواد الاكسسوار أو الزينة »(٦٠) .

وكتب الفنان نفسه بصدد توزيع الضوء يقول : إن الانسجام السحري الذي يسيطر على مشاهد اللوحة منذ النظرة الأولى إنما يتكون بفعل أسلوب توزيع الألوان والتلاعب بالضوء والظل ، وصفوة القول بما يمكن تسميته موسيقى اللوحة »(٦١) .

فالضوء يغدو المنظم الرئيسي في تتابع سياق الصورة واللون . وهو حياة اللوحة ، تمكن بفضله ديلاكروا من نقل التفاعلات اللونية وابراز عناصر الفكرة الرئيسية . وقد اظهرت الاكتشافات اللونية المستخدمة في لوحة « نساء الجزائر » بالذات روح التجديد والمقدرة لدى ديلاكروا على توحيد أجزاء اللوحة كافة فيما بينها بواسطة تأثير الضوء وفقاً لنظرية « الانعكاس »(٦٢) .

التى تطورت رؤيتها لديه في أرض المغرب وإثر ملاحظته لتغييرات موقع الشمس من الأرض . (وهو هنا متأثر بأسلوب روبنس حسب اعترافه شخصيا لذا بات هذا الأسلوب قانونا جماليا جديدا منذ ذلك الوقت ووسيلة للتعبير عن شاعرية الكل وطريقة لتركيز الانتباه على الأجزاء والتفاصيل الأساسية . فقانون الأنعكاس هذا يجعل اللون يفقد ـ بتأثير الضوء الخفيف ـ التناغم وحِدَّة التضاد فيه ، فيبدو هادئا ومنسجما ــ وبواسطة مثل هذا التوزيع لحزمة الضوء تزداد شفافية التدرجات اللونية والانعكاسات في مقدمة اللوحة (الجزء الأمامي أكثر إضاءة من الجزء الخلفي القابع في شبه ظلمة) لقد أظهرت لوحة « نساء الجزائر» أن رحلة الشرق ساعدت ديلاكروا على تقوية ورهافة الرؤية اللونية لديه . وبلغ الفن في هذه اللوحة « اوج » المقدرة في التعبير والزخرفة ودفء اللون والتضاد و في الضوء والظل . لوحة « نساء الجزائر » قطعة ارابسك حالمة ومتناسقة إلى حد تناهي فيه عالم المنمنمات الإسلامية الذي تحاكيه بأسلوب الزينة الزخرفية المميزة لعالم البيوت الشرقية وعملية التوليف الفني بين العالمين الداخلي والخارجي للإنسان ، المادي والروحي ، الديني والدنيوي . إن فن الزخرفة الهندسية الذي يملأ فضاء المنمنمات الإسلامية بخطوط هندسية متعرجة ومتشعبة بايقاعات

منتظمة ومدروسة بأناقة ، ومفعمة بألوان حادة ودافئة ، قد حدد دائرة المواضيع والصور والأحداث التي كان الفنان الشرقي يصورها كحالة تعبير وانعكاس لواقع المجتمع والحياة اليومية ومتطلباتها ونمط البيئة . لذلك نرى أن منظومة الصور الايقونغرافية الشرقية المميزة لفن المنمنمات انحصرت بشكل أساسي في صور الحياة والبيئة ، التي تصور الإنسان الشرقي في علاقته ببيئته وفي تداخل هذه البيئة بالطبيعة (صور الرقص الصنيد والمراسم والعادات والحروب والطقوس الدينية والدنيوية والحفلات والشعائر) أي بما يتضمن تصوير الحياة داخل البيوت والقصور . ومن هنا دخلت عادة تصوير فن الزينة البيئية الشرقية (أي فن الداخل البيتي في المنمنمات وباتت صفة ملازمة لهذا الفن تميزه من غيره لذلك سمى فن التصوير الشرقي بفن تزيني وهذه التسمية لها مصدا قيتها التي تؤكدها عملية الاغداق في الزخرفة والأرابسك والكاليغرافيا (استعمال فن الخطوط العربية بأنواعه السبعة) . إن اللون والخط يتوالفان ليشكلا أرضية المنمنمة الزخرفية ولاسيما أن الخط هو الجنس الفني ، المميز من الفن الإسلامي ، الذي شهد تطورا وازدهارا لأن أحكام الدين الإسلامي لم تحرمه من أجل متعة البصر ، لارتباطه بالتجسيد البصري « لكلام العقل الألهي »(٦٣) ولأن الإسلام استخدم الكلمة كقوة مؤثرة في الإيمان ونشر الدين . ومنذ العصر الوسيط كانت « الكلمة» تتضمن رمزا اخلاقيا ـ مقدسا وجماليا في آن واحد وكذلك مورست وظيفته التشكيل والزخرفة في النمنمات لذا اطلق عليه الباحثون الغربيون تسمية « الرسم المقدس »(٦٤) وبما أن الحرف حل مكان الصورة كشكل فني شعبي ، فان الخط بات شكلا فنيا وليس مظهرا تزيينيا فقط ، بل جزءا عضويا من الحياة الروحية . فيه رأي المسلمون رمزا لله كقوة مطلقة جبارة ، ورمزا لرسالة النبي محمد عليه الصلاة والسلام ، حامل كلمة الله في القرآن الكريم . ويعتبر الخط في المنمنمات أحد المكونات الأساسية للغة الفنية باستخدامه دوما في تركيبه البناء الفني للمنمنة إلى جانب العمارة والفنون التطبيقية والطبيعة .

والجدير بالملاحظة أن ديلاكروا لم يسجل في لوحته « نساء الجزائر » روحية الفضاء الفني الإسلامي التزيينية فحسب ، بل سجل أيضا علاقة الإنسان

الشرقي بالإسلام كمنظومة دينية ـ جمالية في آن واحد . فالبيوت الإسلامية لاتخلو من صور الآيات القرآنية التي تعلق على الجدران ، كتعبير مجازي عن جمالية كلام الله المقدس (جوهرا وشكلا) بينما تعلق في البيوت المسيحية صور السيد المسيح والعذراء والرسل والقديسيين والايقونات ، اذن حلول الخط « كصورة فنية تعبيرية عن العقيدة الروحية » في حياة المسلم ، كان يقابله حلول الصورة التشكيلية المجسدة لروح العقيدة المسيحية . هذه الخاصية الإسلامية البحتة لم يسجلها أحد قبل ديلاكروا من الفنانين الأوربيين ، وتسجيله لها كان بمثابة تأكيد الاندماج في المسلمات الجمالية ـ الأخلاقية الإسلامية ، وتداخل المفاهيم الدينية في الحياة الدنيا . فضلا عن عمق تأثير المنمنمات الإسلامية عليه ، وبيئة الشرق التي آحتك بها عن كثب . وقد طور ديلاكروا تقليد تصوير « داخل البيت الشرقي » الذي بدأه بوننغتون في العشرينيات ، مظهرا بأقصى دقة وصدق لوازم زينة الغرف الداخلية جاذبا انتباه المشاهد أيضا إلى الخصائص النفسية لشخصية المرأة في انتمائها لوسطها الاجتماعي . الأخلاقي والقومي ـ الديني في آن معا انطلاقا من مبدأ تعريفه للجمال في وجه الفرد على أنه « حصيلة تأثير العادات أكثر بكثير من تأثير المناخ » . (٦٥) ولأن تأثير العادات يظهر إندفاعات الإنسان الطبيعية وقواه الذهنية ، التي تروض هذه الإندفاعات ، وتتراءى « روح الشرق » للفنان في ازدواج الروح والشخصية (كما هي لدى الأوربي أيضا) . لأن روح الإنسان تشمل جميع قدراته والدروب التي لم يطرقها ، لكنها ميسرة بالنسبة له . أما الشخصية فهي واقع للإنسان ، وحل الأشكالات بينه وبين العالم الخارجي ، وبالأحرى هي الوسيط بين كلا الطرفين » (٦٦) . فنرى أن فن الزخرفة والتزيين الهندسي (الأرابسك) في لوحة « نساء الجزائر » يشكل الأرضية للتعبير عن جمالية الإنسان الشرقي . فانتشر في مساحات البناء العضوي العام للوحة ككل .

(الجدران والأبواب والتجويف فوق الأبواب والنقوش المحفورة على إطار المرآة والسجاد المفروش على الأرض والوسائد والستائر والأزياء والحلى) . هذه الخاصية الزخرفية التي تعكس مبدأ التوليف بين شتى أنواع الفنون (العمارة ، الفنون التطبقية الزخرفة ، الخط) تعيد إلى الأذهان المبدأ الأساسي والرئيسي الذي

تقوم عليـه الثقافـة الجمالية الإسلاميـة (ادماج الفن والـدين في حيـاة المسلم) .
ويبرز في دخول منظومة الفكر الفني الجمالي الإسـلامي القائمة على وحدة النظام الكوني المتسق بشتى أجزائه ، والتي يشكل كـل جزء فيها وحدة متممة تصب في المجري الكلي العـام . مما يخلق هـارمونية شمـولية تتضمـن في جوهرهـا وشكلها (الزخـرفة ، النقـش ، الرقـش ، التطعيم ، التـوشية ، الترصيـع ، التخطيط ، التصوير وكل مـا يصب في إطار السياق الهندسي للخطوط والمسـاحات والفراغ في العمارة وصنـاعـة الأدوات المنزليـة ، والكتـابـة والمنمنمات أي ما يطلـق عليـه الغـربيون الأرابسـك ») . بحيث يعكـس النشاط اليـومي للمسلـم عبر نتاجـه الروحـي . من هنـا تضافـرت . نظريات التـوليف والتطـابق ، و « التكـامل » و«الشمولية الجمالية » الإسلامية والرومانسية في فكر ديلاكروا الإستشراقي الجمالي .

إن نظريـة التطابـق الرومـانسية تحاول ان تكشـف عناصر التعبير عـن الحدث بايماءات و إشارات ودلالات ترمز إلى مخاطبة الحواس الثلاث (السمع ، البصر ، الشم) ولـوحة « نساء الجزائر » ادت إلى حد كبير التعبير عـن هذه النظريـة التي الفها الرومـانسيون بتضافر (الصوت ، اللـون ، الرائحة) . موسيقـى اللوحة ، ايقاعـاتها المتناغمـة ، غنى العجينـة اللونية والـزهر الـذي يفوح عبقـه في فضاء اللوحة بحيـث تبدو وكأنها حفنة من طيب الشرق وعبـق مِسْكه السري الدافئ . وفي هذه النظرية يتوافق الحس الفني الـرومانسي والذوق الفني الإسلامي (الذي يمثله فـن المنمنمات صاحـب الأثر المبـاشر على تكون الصـورة الفنية الشرقيـة في إبداع ديلاكروا) .

لقد تـركت هـذه اللوحـة صدى عميقـا في الوسـط الفني الفـرنسي آنذاك ، بحيث تـوقف عندها طـويلا أعلام النقد الفنـي البارزون فاعتبرها غـوستاف : «عملا أساسيا كبيرا في الفن الفرنسي »(٦٧) كما أكد ش . بلان التجـديد في تقنية الرسـم والتغيرات النوعية في أسلـوب ديلاكـروا . ويتمثل هذا قبـل كل شيء في التعبير الحر ، الجريء والحيوي ، الـذي يركـز الانسجام . « ان الانطبـاع الذي تتركه وحدة عناصر اللـوحة انطباع عميق : فالشخوص وخلفيـة اللوحة رسمت بغزارة مـدهشة » (٦٨) . كما ان ديـلاكروا نفسـه اشار لـدى الحديـث عن رؤيتـه

للفنان العظيم « بأنه الإنسان الذي يتمتع بقوة » توحد في فصل واحد جملة من الشخصيات وتهبها الحياة وتحول لوحته إلى كائن مستقل »(٦٩) . « إن لوحة « النساء الجزائريات » ـ من حيث الشكل والمحتوي ـ قطعة مستقلة من العالم الشرقي » والصورة الأكثر شاعرية ووجدانية ، التي تضم في ثناياها » . اقدس مقدسات « الشرق ـــ أي الحريم ومفهوم «حرمة البيت الداخلي » المقدس في العمارة والأخلاقيات والاستيتيكا الشرقية . وقد وصف بودلير هذه اللوحة بأنها «قصيدة صغيرة عن زينة البيت الداخلية مترعة بالهدوء والسكون ومحلاة بالأقمشة والحلل الغنية التي تتسم بمسحة كآبه جميلة »(٧٠) .

لقد أكد الرسام أكثر من مرة أن « النساء الجزائريات » قد انبثقت «بالصدقة». فكتب في ٢٧ آيار عام ١٨٤٧ في « اليوميات » انه شرع بتكرار هذا العمل وفي الوقت نفسه يرسم تخطيطات لتركيب لوحتى « داخل بيت في وهران » و « نساء جزائريات في خدرهن » .

لوحة « زفاف مغربي » ، أو حفل زفاف يهودي في المغرب :

تضمنت « يوميات » ديلاكروا ورسائله وألبوماته التي جلبها من المغرب والجزائر عددا كبيرا من الملاحظات والرسوم التخطيطية للأدوات الموسيقية الشرقية والموسيقيين المغاربة (المسلمين واليهود) والجزائريين ، ومراسم الأعياد وحفلات الزفاف بمشاركة الراقصين الشرقيين . بما أن ديلاكروا استطاع حضور مراسم زفاف في بيت يهودي إبان زيارته للمغرب (انجز اثناء حفلة الزفاف رسوما تخطيطية أولية ، للبيت الشرقي (من الداخل) الذي تجري فيه حفلة الزفاف ، عاكسا الخطوط المعمارية وزينة البيت الشرقي كما رآها بأم عينه)(٧١) . فقد جرت الاستفادة من هذا الرسم التخطيطي في لوحة تحمل اسم « زفاف مغربي » دون اجراء أي تعديل في خطوطه العريضة تقريبا . يدور الحدث في الفناء الداخلي للدار (صحن الدار) الذي تطل عليه شرفات البيت . حيث يجلس المحتفون على شكل نصف دائرة ، يتصدرهم العازفون والراقصات .

إن لوحة « زفاف مغربي » معقدة من حيث البنية التركيبية . ويربط الفنان

فيها جوانب شرقية شتى مميزة للحياة والبيئة والعادات وإظهار خصائص الهندسة المعمارية الشرقية « المغلقة » عن الخارج والمفتوحة بفراغ عمودي من الداخل تحيط بـه الجدران وخصـائص العادات الشعبيـة والأزيـاء وارتبـاطها بفنـي الموسيقـى والرقـص . ويقوم الطـابع المتنـاسق لمعـالجة الحيز الـداخلي للمبنى الـذي يضم الإنسان والعالم المادي المحيـط به في صورة فنية مـوحدة ، تؤكد تطـابق الأشكال الـزخرفيـة الهنـدسيـة والكلاسيكيـة في تطـور سيـاق الحدث ، سواء في إظهـار خصـائص فن العمارة المغـربيـة أو فني الموسيقـى والـرقـص الشرقيين . فالفنـان الأوربي يعمـد إلى مسـألة تـأويـل الفـراغ (كمفهـوم فني شرقـي في فنـون العمارة والموسيقى والتصويـر والكاليغرافيا) شـأنه شأن فناني المنمنمات الإسـلامية فيبرز منطق بناء اللوحة حسب تقسيم التركيبة العضوية العامة إلى « أعلى » و « أسفل » فيصبح « الأسفل » ممثلا « للداخلي » والأعلى « للخـارجي » ، ولايزال الاحساس بالابتكـار البنائي للـوحة وأسلـوب التنفيذ التخطيطـي إلا في لحظة البحـث عن مسقط الضوء . حيـث يبدو نور الشمس الساطع الهابـط من أعلى ، مشكلا في الداخـل بئرا من النـور وسط اللوحـة ، يبتلع الألوان الحادة ، ويحيلهـا إلى ألوان شفافة رقيقة ، ثم يذوب تدريجيا في زوايا الأقسـام الجانبية للوحة مكونا تدرجات ناعمة من النور والظلال . فالصـدق الظاهر لبناء الحدث يستجيب لتوق الفنان الرومـانسي إلى عكس الموضوع « الموسيقـى » باعتباره موضـوعا يساعـد على ابراز شخصية الشعب ، وكـذلك تطور الحدث ذي التقاليـد الفنية في الفن التشكيلي الشرقي (المنمنمات بشكل أساسي) وتتطابق موسيقية تطور الحدث وشاعريته مع المتطلبات الروحيـة الرومانسية ، والحلـم بشأن تحويل الحياة إلى فـن ، والفن إلى حياة .

إن ديلاكـروا فنان التعبيريـة في رسم خطـوط الشخصية الإنسـانية (في فـن البورترية بالذات) قد اظهر بدقة غزارة الملامح وتعابير الوجوه وحركات الأيدي ، وايماءات الرءوس وتثني الأجساد في لحظة ردود فعلهـم ذلك على ايقاع الموسيقى عاكسا لحظة « الاوج » لانغمارهم فيها . ويصبـو الفنان إلى تحقيق أقصى حيوية طبعيـة ممكنه في رسـم ابطالـه بادوارهـم المختلفة مـع احتفاظ كـل واحد منهـم

بشخصيته الفردية مع الطابع الجماعي العام للمشهد . ويسعى الرومانسيون دوما إلى ابراز الجانب الروحي في العالم . وتجسد هذا الجانب في « حفلة زفاف مغربية » بتوليف فنون الموسيقى والرقص والتصوير ، مما يساعد على عكس الشخصية الخاصة للإنسان الشرقي . فالموسيقى جزء من الحياة اليومية لشعوب الشرق ، وقد لاحظ ديلاكروا هذه الظاهرة في الشرق نفسه حيث كتب يقول . « إن الموسيقى تشكل جزءا حياتيا هاما في حياة الشرقيين في المراسم الرسمية : حفلات الزفاف والتخرج من المدرسة وأعياد الميلاد ، والانتصارات في المعارك والمآتم والأمسيات وفي المقاهي حيث يظهر الشعراء والقصاصون والموسيقيون »(٧٢) فنونهم فمن الطبيعي انه لم يكن بوسع أي فنان استشراقي تجاهل الروح الموسيقية لدى شعوب الشرق وكان نمط الحياة الموسيقى هذا غريبا على الرومانسيين الفرنسيين من حيث اشباع المشاعر الفياضة . والتطابق في عفويته التعبيرية (الايماءات الوجوه وملامحها . حركات الجسد الملتوية المتمايلة تماما مع عنف الإيقاع وانسيابيته حركة الرأس والمناديل « الطائرة » في الأيدي) وفوضى الانفعالات مع نزوع الرومانسيين نحو « الفطرة » و « السليقة » و « العفوية » و «البساطة » في الفن .

فبعد زيارة ديلاكروا الشرق . دخل موضوع « الموسيقى » و « الرقص » في البنية الفنية الإستشراقية الرومانسية كأحد المكونات العضوية له ، وكانت لوحاته الإستشراقية من « صالون » إلى آخر . ومن لوحة أخرى تفيض بالصدق والأصالة في التعبير عن روح الشرق الفنية والجمالية . كانت كل لوحة جديدة تكشفُ للمشاهدين جانبا معينا من حياة الشرق . وبما أن الموسيقى جزء لا يتجزأ من هذا الشرق فقد اكتسبت سمات النظرية الأنتولوجية منذ أقدم الأزمنة الأفكار حول طابع « الأنغام » والألحان الموسيقية في أعمال فلاسفة الشرق الإسلامي وأدبائه (ابن سينا ، وسعدي ، وقابوس نامة بالذات) . وكانت على اتصال وثيق بالتطبيق الموسيقى على مدى قرون عديدة ويكفي الاطلاع على فنون الشرق القديم والمتوسط (صور الموسيقيين والعازفين الفراعنة على جدران المعابد وكذلك في النحت البارز على الجدران في بلاد ما بين النهرين ، وفي « قابوس

نامة»)(٧٣)لكي نتصور المكانة الكبيرة التي كانت تحتلها الموسيقى في حياة الإنسان الشرقي اليومية . لذلك كان جميع الرسامين . الذين زاروا الشرق يحملون معهم إلى أوربا الآلات الموسيقية واللوحات التمهيدية والتخطيطية للموسيقيين الشرقيين (بدءا من عصر النهضة ، حين جلب بيللني لأول مرة لوحات تمهيدية تصور عازفين شرقيين على آلات مختلفة) . وفي عصر الروكوكو ومع انتعاش تصوير الغرف الداخلية الشرقية بمشاهد العزف على مختلف الأدوات (ك . فأن لو ـ « السلطان العازف » ، ولوحات فان مور وغيرهم) . وفي عصر الأنوار ارتبطت نظرية المؤثرات التي تنص على أن الأحاسيس التي يعبر عنها بالموسيقى ، هي مؤثرات أواصداء شعورية ، وانطباعات متأتية عن التأثيرات التي يعكسها العالم المادي المحيط بالإنسان وقد طور الرومانسيون هذه النظرية لاحقا . في رأي الرومانسيين «الموسيقى ـ هي الفن الأكثر روعة . لكونها تعبر عن أحساسيسنا بصورة غير أرضية ، وتلبسها زيا هوائي الصدى مضيئا ، ولكونها تتكلم بلغة مغايرة للحياة المعتادة . ففي مرآة الأصوات يفقه القلب ذاته ، وبفضلها نتعلم تحسس مشاعرنا» . (٧٤)

لقد اعتبر الرومانسيون أن الموسيقى ألصق الفنون بالعاطفة وتصوير العازفين في الفن الرومانسي ، كان . يعبر عنه كتصوير للبطل الوجداني المتمتع بروح نبيله ومترفعة .

أما بالنسبة لديلاكروا وغيره من الرومانسيين فكانت الموسيقى تعني عندهم جزءا أساسيا من ثقافة الحياة (لقد ارتبط ديلاكروا بعلاقات صداقة بالعديد من موسيقيي عصره ، برليوز ، شومان ، وغيرهم) لذا نراه بعد رحلة الشرق قد ادخل صور « الموسيقى » و « الرقص » و « الغناء » حيز اهتمامه الفني . فقد ترك العديد من اللوحات حول دَوْر الموسيقى في حياة الشرقي منها « موسيقيون من مغدور » « حفلة زفاف يهودية » «ممثلون هزليون عرب » وبلغ في اللوحة الأخيرة المتميزة بالحيوية والانطلاق في الأداء خلق انطباع بالكمال والوحدة والانسجام في تصوير الموسيقيين والسامعين والمنظر الطبيعي « الغنائي » بفضل توافق شتى تدرجات اللون الأخضر ويبرز ديلاكروا فيها كفنان رومانسي ملون من الدرجة

الأولى : يمتلك ناصية « علم الانسجام » مُصَورا ذوبان الإنسان في المنظر الطبيعي .

لوحة « مشهد الجلد في طنجة » :

عرض ديلاكروا لوحة مشهد « الجلد في طنجة » في صالون عام ١٨٣٩ ، وكان مصدر اللوحة أيضا الرسوم التخطيطية التي أنجزها أثناء مشاهدة حية لرهط من المتعصبين الدينيين الذين ينطلقون في اندفاعة حادة بميدان مدينة طنجة ، يحيط بهم جمهرة من السكان وحرس المدينة . هذا المشهد غير المألوف لزائر أوربي كديلاكروا بقي منطبعا في ذاكرته ، وقد ارخه في لوحته التي عرضها في عام ١٨٣٩ يتركز الحدث في بناء فني يذكرنا إلى حد كبير بلوحة ديكان « الاعدام بالحظاطيف » من حيث تصوير جوهر العلاقة بين الشعب والسلطة ، ومن حيث اختيار عناصر الحدث الشكلية (يجري الحدث في الطبيعة وعلى خلفية العمارة المحلية) حيث تتدافع في انطلاقة حادة شخصيات مضحكة غريبة الشكل ، متنافرة ، وبشعة "Grotesques" تخلق بوجوهها التي رسمت بمغالاة فنية بالغة التعابير بحركاتها وإيماءاتها ، علائم السخرية من الواقع ورفضا له ، في اختيارها وسيلة التعبير عن ذاتها ومعاناتها ، بتعذيب النفس في جلدها . بينما يتراجع حشد من الناس أمام الإندفاع السريع ، ملتصقين بجدران البيوت التي يطل منها ومن سطوحها الفضوليون ، يجتمع في الجزء الأيمن من اللوحة فريق من حرس السلطة ، حاملين راية خضراء ناظرين ببرود ولامبلاة لما يحدث أمامهم . ومن المستبعد أن يكون ديلاكروا قد وضع في حسابه ان المشهد الذي رآه لا يعتبر تقليديا بالنسبة للشرق ، بل إن اختياره يمثل مظهر التعصب الديني لفئة معينة من الناس هى صورة عن القوة الانفعالية القصوى التي تتحكم في زمام انسان هذه المجتمعات . لذلك نرى أنه ما كان يجذبه في المشهد إلاّ حالة التوتر الانفعالي في عيون المشتركين في المراسم ، محاولة تثبيت لحظة « أوج » الانفعال . إذ تبدو جلية للعيان الأحاسيس الحادة ، والتعبير المتأجج عن المشاعر ، المناقض للنزعة الرشيدة والمعيارية في علم الجمال الكلاسيكي في مشاهد «العذاب » الدينية المسيحية للقرون الوسطى وعصر النهضة التي كانت تقوم على تناغم إيقاعي مثالي لحركة الروح والجسد في آن معا .

إن مسألة المبالغة في التعبير عن ألم الذات ومعاناتها ظاهرة دينية عرفتها القرون الوسطى في أوربا المسيحية والشرق الإسلامي على السواء (نذكر على سبيل المثال مشاهد تعذيب الذات للقديسين المسيحيين في فن التصوير الأوربي بالصلب ، أو القفز على النار ، أو التقشف إلى حد هلاك الجسد) . أما في الشرق الإسلامي فإن حركة المتصوفين كانت تمثل هذا الاتجاه . وبما ان التصوف عرف انتشارا واسعا في المغرب العربي ، فإن ظهوره في القرن التاسع عشر امتداد تاريخي لهذه الظاهرة الدينية ـ الفلسفية . ولكن ديلاكروا نفسه لم يشر إلى هذه الفئة التي رآها بام عينيه في الشرق إشارة واضحة تدل على هويتها الفكرية . إلا أنه هناك إشارة من احد مؤرخي إبداع ديلاكروا إلى الطائفة الشيعية في هذه اللوحة . ومن المحتمل ان يكون ديلاكروا قد صادف وجودها في طنجه أيام عاشوراء (الأيام العشرة الأولى من شهر محرم التي تمارس فيها الطائفة الشيعية طقوسها الدينية التقشفية حدادا على مقتل الإمام الحسين بن علي) لذلك يصعب تحديد دلالة هذه الظاهرة الاجتماعية لعدم وجود ادلة ثابتة ومفصلة بشأنها في مذكرات الفنان ورسائله . ونطرح السؤال التالي : لماذا اختار ديلاكروا هذا المشهد غير المألوف ليدخله في حيز النمطية الشرقية على قدم وساق مع صور الحياة والبيئة ؟ في الواقع يصعب علينا تحديد الغاية الأساسية من هذه اللوحة لدى تصوير الفنان لها . ولكن تحليل عناصرها جماليا وفنيا ينبغي أن يتم عبر مقاربة أو مقارنة بين ماهيتها الشرقية وما هية الرومانسي المتحقق فيها .

إن مبدأ المبالغة في ابداء المشاعر "Hyperbolique" يعتبر مدخلا فنيا «للتعميمية »التي يقصد بها بلوغ أقصى التعبيرية في الصورة الفنية نسبيا ، وغالبا ما تكون مكثفة المعايير التي تفوق صورة الواقع . إلا أن المبالغة يراد بها ان تبرز في الصورة الفنية ما هو غامض في المضمون ، وإن تكشف المكامن العاطفية والجمالية والإدراكية فيه .

وغالبا ما يلجأ الفنان إلى مبدأ المبالغة ليخدم مسألة ابراز العالم الفني المتميز للعمل ، بانجازه الخصوصية الفكرية ـ الجمالية والوظيفة الأسلوبية لمبدأ التوليف الفني . إن مبدأ المبالغة يستجيب لمبدأ التناقضية ويعتبر المألوف لدى

الرومانسيين ففي مبـدأ المبالغة يركز الفعل الرومانسي المتميـز للتعبير عن التناحر الواقع والحلـم ويرغم المشاهد على التحقـق من الأوهام البعيدة المنال ظـاهريا ، بينما يكون الأبطـال « النشطون » في مثـل هذه المشـاهد « سلبيين » حيـال سلطة الدولة . وللتعبير عن دورهم السلبي وعدم قدرتهم على تغيير الواقع ، ويلجأون إلى التعبير عن ألم الذات الداخلي بمظاهر الألم الجسدي . أما نزعة تصوير الحشد الواسع من عامة الناس في حالة « تأملية » أو فضولية أو سلبية في حسم الصراع ، فـأنها تكشف عـن عملية جمودهـم وغياب العـلاقات الاجتماعيـة الوطيـدة بين الناس ، وانغـلاق كل فـرد على معاييره الضيقـة وعن « الحدث » العـام . فيبدو البطل الرومانسي في الجو المحيط به ، ينازع من شدة الألم بمفرده . كما ان الفنان في تصويـره لهذه الجماعة ، إنما حـاول ان يلتقط مايمثـل العذاب الإنسـاني ككل دون حدود بين الشرق والغرب ، ففـي الشرق المثالي (شرق ديلاكروا الـرومانسي) هناك أيضا هـوة بين الإنسان والمجتمع المحيط به ، بين الـدولة والشعب . وبين المثل العليا وتطبيقهـا في الواقع « فضلا عـن إشارته إلى مبدأ التصـوف والتقشف الإنساني الشرقـي والرومانسي على السواء . وحين يتنـاول ديلاكروا هـذا الموضوع يمس مشكلة الحقيقة واكتشاف الإنسان لها ووقوف القانون في وجه التعبير عنها » وغالبا مانجد هذه الفكرة لدى الرومانسيين ويكفي أن نتذكر « اللصوص » لشيلر و « البـؤسـاء » لهيجــو ، وأبطـال الفنـان غـويـا في سلسلـة رســومـة بعنـوان «كابريتشيوس » . ويمكن ان نضيف إليها مواضيع العذاب والآلام التي غالبا ما صـورت في أعمال الفنـانين الأوربين والشرقيين معا (في فـن المنمنمات تتمثـل في صور الجلد والتعذيب والعقاب وغيرها) .

وكما هو الحال في « نساء الجزائر » فإن وسيلة التعبير الرئيسية لدى الفنان بعد رحلـة المغرب تبقـى لعبـة الضوء وعـلاقتـه باللـون حيـث يشهد شمـس الشرق الساطعـة وكأنها تولـد من داخـل الأشياء ، لتمنحها شكلهـا ، فيضيء الشكل نفسه بنفسه ، ويغـدو بفعلها ديناميكيا إلى حـد الانفعالية والدهشـة . وتغلب على فضاء اللوحة الألوان الحارة التي تمنحها مناخها العاطفي المحتدم إذ تتناقض ومضات اللون الأحمر المتناثرة في فراغات اللوحة كأنها حبات مرجان زخرفية ترصع

الملابس البيضاء وجدران المدينة التي تضيئها الشمس . ان حدة الضوء في سقوطه . المباشر على الأشياء أدى إلى شفافية الخطوط ، فبدا اللون هو الأطار لتوزيع الحدود بين مساحات الأشياء . وفي هذه اللوحة برزت الحالة التعبيرية في اللون سواء في ضربات الريشة العريضة والسخية التي منحت الأشياء عفوية الحركة وحرية التعبير ، أو في اخفاء عنصر المبالغة في توزيع المناطق اللونية وتدرجات المقامات اللونية بين جزء وآخر .

إن لوحة « مشهد الجلد في طنجة » تمثل إلى حد كبير نزوع الرومانسيين إلى تصوير العادات القديمة عبر المراسم والطقوس الدينية الخاصة بها ويبدو كما لو أنها تملى النقص في الموضوعات الدينية وتمثل شاهدا على الخصائص المحلية النفسية والاجتماعية لهذه الثقافة أو تلك .

الإستشراق في المنظر الطبيعي الرومانسي في الثلاثينيات من القرن التاسع عشر :

يعتبر المنظر الطبيعي من الأنواع الفنية الرومانسية الأساسية في أعوام الثلاثينيات من القرن التاسع عشر ، أي في الفترة التي أصبحت فيها الطبيعة بالذات مركز اهتمام الفنانين في بحثهم عن عالم الجمال ، وسكينة الروح . وابدى الاهتمام بالمنظر الطبيعي جميع الرومانسيين تقريبا . فكان له حضور أساسي في إبداعهم كنوع فني مستقل ، وكخليفة للوحات البورتريه ، والمواضيع التاريخية ، وكذلك في لوحات صور الحياة والبيئة . مما دل على العلاقة العضوية التي تربط الرومانسيين بالطبيعة وسعيهم إلى التوغل في عالمها وإظهار بهاء قوانينها الداخلية والظاهرية . أي ربط عناصر الطبيعة وتفاصيلها بدلالاتها على مغزى الحياة والهارمونية الكونية الشمولية التي تربط الإنسان في علاقة خفية وجدلية في فلك المنظومة الكونية ككل .

إن مفهوم « بهاء الطبيعة » يمثل نمطا فكريا وموقفا جماليا في العصر الرومانسي ، تعود جذوره إلى نظرية « العودة إلى الطبيعة » التي طرحها روسو في القرن الثامن عشر لتنقية الروح من شوائب الحضارة . وتأثير فلسفة الطبيعة على فكر الفلاسفة والأدباء الرومانسيين (شلينغ ، الأخوة شليغل ، شاتوبريان ،

دي سان بيير ، شيلي ، بايرون وغيرهم) ، واعتبارا من النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، ومع ازدياد الاهتمام بالتنقيب عن الآثار المعمارية القديمة « نزعة القديم Antique- Uonie) والنجاحات التي تحققت في علم الآثار دخلت الطبيعة حيز الانجذاب العام إلى الجو النقي والصحي الروحي والرؤية الجمالية القائمة على اندغام الإنسان بالطبيعة في الحضارات القديمة (اليونانية والشرقية على السواء) . فالتوغل في جوهر هذه الحضارات جماليا ، وفلسفيا في محاولة فك رموزها كان يبرز هارمونية علاقة الإنسان القديم بالطبيعة وانعكاسها على نتاجه الفني . ووافق ازدهار علم الآثار ظهور الألبومات ، والكتب المصورة (معظمها يمثل أدب الرحلات) التي تجسد معالم الطبيعة ، والعمارة ، في بلدان كانت تشكل مهد الحضارات القديمة (اليونان ، تركيا ، مصر ، لبنان ، سوريا ، برسيبوليس) مما دفع بالعديد من فناني فرنسا آنذاك إلى استعارة بعض الموتيفات الطبيعية من هذه الألبومات وادخالها بنية لوحاتهم الزيتية وبخاصة في أنواع المنظر الطبيعي ومشاهد « الصيد » . فنرى أن الأهرامات وأعمدة بعلبك وتدمر دخلت حيز المنظر الطبيعي الفرنسي في أعمال روبير وجوزيف فرنيه (مناظر الاطلال ، Ruines) فضلا عن لوحات فناني « البوسفور » ليوتاروفان مور وقيفرية وميللنغ التي لعبت دورا كبيرا في تطوير المنظر الطبيعي الشرقي . ففي أعمالهم ظهرت المحاولة الأولى لرسم صورة الطبيعة الشرقية بصيغة محلية مميزة وبادخالها نوع المنظر الطبيعي بوصفه نوعا فنيا مستقلا . كما ساهمت أعمال والبومات كل من الفنانين الذين زاروا الشرق برفقة البعثات الأثرية (كاسا ، هبلير ، كاراف وغيرهم) في خلق فضول لدى الفنانين الفرنسيين بتصوير اطلال الشرق الدارسة وبزيارتها لاحقا لجاذبية الطبيعة والعمارة فيها . حيث تعتبر هذه الأعمال مصدرا « لجاذبية الرحلات » في العصر الرومانسي لكونها فتحت أمام أعين الرومانسيين جمالية الطبيعة والفنون وعلاقة الإنسان الشرقي بها .

إضافة إلى ذلك ، فإن رحلات القرن الثامن عشر قد طورت ـ في فرنسا وانكلترا على السواء ـ فن تقليد الحضارات الشرقية في العمارة وتزيين داخل البيوت "intereur" وبناء الحدائق العامة والخاصة وتنسيقها وكذلك (البارك)

فدخلت الحمامات التركية وأنواع الأشجار والنباتات والأزهار الشرقية ، والأهرامات والمسلات الفرعونية ، صلب هذه الفنون ، وباتت مع الزمن مرادفا للطبيعي الرائع ومتمما لمفهوم بهاء الطبيعة » في فن تنسيق الحدائق العامة الانكليزية والفرنسية في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر .(٧٥)

وفي معرض البحث عن جذور الموتيف الشرقي في فن المنظر الطبيعي الأوربي لابد لنا من الاشارة إلى ظاهرة ملفتة للانتباه ، تتعلق بارتباط مفهوم « بهاء الطبيعة » بالشرق في ذاكرة الفنان الأوربي .

إن المنظر الطبيعي بوصفه نوعا فنيا مستقلا أو قائما بذاته عرف مراحل من التألق والأفول في تاريخ فن التصوير الأوربي . غير أن هذا النوع الذي ازدهر في العصر الرومانسي (بالذات في الفن الألماني والانكليزي والفرنسي) استند إلى حد كبير إلى تقاليد المدارس الأوربية السابقة (الإيطالية والهولندية والفلامنكية) في الصورة الفنية والرموز ، وحتى التقنية اللونية ومبدأ التوليف بين عناصر الطبيعة . ومما ورثه الرومانسيون عن سابقيهم من عناصر الطبيعة الشرقية التي عرفت وضوحا بارزا سواء في نوع المنظر الطبيعي أو اللوحات التاريخية والدينية منذ عصر النهضة كمرادف فني لمبدأ « الصبغة المحلية » و « الغرابة » و « البتورسك » في أعمال (كارباتشو ، بلليني ، غوزولي ، بنتوركيو ، غير لاندي ، بيرانيزي ، تيبولو وغيرهم) . فباتت عناصر الطبيعة الشرقية رموزا متممة « لبهاء الطبيعة » في لوحات المنظر الطبيعي عن جهة ، ومكرسة لايقونغرافية طبيعية شرقية (النخيل ، الجمال ، الطواويس ، الغزلان ، مآذن المساجد ، الأهرامات ، المسلات وغيرها من مظاهر العمارة المحلية الشرقية والعديد من أنواع النباتات والأشجار والأزهار المختلفة) لجأ إليها الفنانون الرومانسيون نهاية القرن الثامن عشر إثر ازدهار موجة المنظر الطبيعي المعماري (المديني) ومناظر الإطلال الدارسة .

كما ان فترة الجمود النوعي لتطور فن المنظر الطبيعي (كنوع فني قائم بذاته) شهدها الفن الفرنسي بعد قيام الثورة الفرنسية وسيادة المذهب الكلاسيكي الجديد (دافيد واتباعه) الذين أعطوا الأولوية للموضوعات التاريخية والميثولوجية ،

طارحين المثل العليا الجمالية والأخلاقية الكلاسيكية مقابل الاستيعاب الشعوري للعالم . فأدت إلى تراجع هذا النوع الفني مرحلياً حتى ظهور الرومانسية في الفن الفرنسي . وبات فن المنظر الطبيعي في الثلاثينيات من القرن الماضي نوعا فنيا غنيا وجامعاً حيث كان بالمستطاع الجمع فيه بين الوصف الأدبي والتقاليد اللونية الانكلو ـ هولندية في رسم المناظر الطبيعية وحرية « التصوير بالقلب والعيون » . وانبثق الشرق والباربيزون في آن واحد في مطلع الثلاثينيات . وجمع الرومانسيون في لوحاتهم التي تصور المناظر الطبيعية بين التقنية الجديدة للرسم وعبادة الطبيعة»[٧٦] . ويتضمن ابداع الرسامين الرومانسيين الكثير من أصناف الطبيعة العاصفة والدراماتيكية والهادئة والشاعرية . ويمثل الأخير العالم الذي تكتسب فيه الوداعة المشاعر الرومانسية المضطربة . وهي بالذات تلك الوداعة التي كان يبحث عنها ووجدها الرسامون في طبيعة الشرق ، وفي تصوير الوديان الواسعة الطليقة وذري الجبال الشامخة نحو السماء الزرقاء الساطعة ، والغابات الغنية ، والصحراء بسرابها الشفاف الخادع . وتتضمن المناظر الطبيعية لدى ديلاكروا وبونبنغتون وديكان وغلييو وماريلا وهوراس فيزنيه وايلد ودوزا وفرير وفلاندرين الحيوانات الخيالية بالنسبة للأوربي الهائمة في احضان الطبيعة ، والخرائب الجليلة ، ومشاهد الصيد الوحشية التي تبعث النشوة .

كما يثير الاهتمام الإنسان الذي يعيش في مثل هذا المنظر الطبيعي . « وموقف مثل هؤلاء الناس من الطبيعة بالذات هو ما يستوعبه المشاهد في المنظر الجاري تصويره (الغموض ، والتوازن المنسجم ، والصبر وغير ذلك) . وتصور الطبيعة الشرقية من قبل الرسامين الرومانسيين دائما منسجمة مع الإنسان ، ويقابل هذا الاندغام بين الإنسان والطبيعة بالحضارة البرجوازية . وفي المناظر الطبيعية للرومانسيين يتسم القسم الذي يمثل البشر والحيوانات بأهمية كبيرة دائما ، أي ان من الصعب ان تبحث فيها عن المنظر الطبيعي « الخالص » . لكن الرومانسيين، إذ يتهمون الثقافة المدنية للمجتمع البرجوازي بإفساد الإنسان الطبيعي يعمدون في الشرق إلى تصوير حياة المدينة والشبكة المتفرعة للأزقة الضيقة في مباني المدينة بكل ارتياح . وانهم إذ يقابلون في وطنهم المدينة برحابة الريف ، يبدون انبهارهم بحياة المدينة في الشرق . ويكمن مغزى ذلك في ان نمط الحياة في الشرق يتميز

بصورة حادة عن نمط الحياة الأوربي ، ويحافظ على شاعريته والبيئة الحرة ، وجماله وانسجامه مع الإنسان بغض النظر عن مكان معيشته : في القرية أو في المدينة ويصور الفنانون الرومانسيون المختصون بالمناظر الطبيعية أمام خلفيتها الأعياد الشعبية والشعائر والمراسم، استراحات المسافرين وقوافل التجار . وتنكشف أمام الرومانسيين في نمط حياة الشرق العلاقة الكوسمولوجية بين الإنسان والطبيعة وتكاملها واندماجها . والحياة في الشرق تتجاوب مع تصورات الرومانسيين عن توليف الإنسان والطبيعة ، وتغدو الطبيعة شبيهة بالإنسان ، وتتجاوب مع حياة الناس . وبما ان المبدأ « الطبيعي » باق في ابناء الشرق ، فانه لايتناقض مع العنصر الاجتماعي كما هي الحال في المناظر الطبيعية للباربيزونيين . فالطبيعة لدى الأخيرين هي الملاذ الوحيد الذي يستطيع الإنسان الاتجاه إليه هربا من المجتمع . أما في المناظر الطبيعية للإستشراقيين فإن الناس القاطنين في هذا العالم مابرحوا سليمين نفسيا وخالين من « شر » حضارة المدينة . وقد بحث الرومانسيون في هذا العالم عن الإنسانية والروحانية والغموض (كما وجد في أصل الكون) والعلاقة المنسجمة مع البيئة الطبيعية . ويمكن القول إن عوامل عديدة أثرت على نزوع المنظر الطبيعي الرومانسي إلى الإستشراق . ومنها الأدب والصور المحفورة التي اقتنيت ابان الرحلات أو رسمت اعتمادا على الذكريات عن الشرق وكل ما هو شاعري وغريب ورفيع . ان انتقال الأدب ومن ثم فن التصوير من وصف الطبيعة ومحاكاتها (فن النموذج الكلاسيكي) إلى بث الروح في المنظر الطبيعي « وإلى كشف » ماهو زائف » وإضافي على الطبيعة ، سعيا نحو خلق منظر طبيعي ساحر وخلاب ، انعكس على مسألة تصوير المنظر الطبيعي الشرقي الذي يصب عضويا في هذا المجرى الجمالي - الفلسفي « لعبادة الطبيعة » لدى الرومانسيين .

ونرى ان سِمَات المنظر الطبيعي الإستشراقي في الثلاثينيات من القرن التاسع عشر قامت على الرموز الطبيعية المنبثقة عن طابع الحياة نفسها والتي ادخلها الفنانون الأوربيون في فن التصوير منذ عصر النهضة ، غير ان هذه الرموز الطبيعية الشرقية كانت ترى وتصور بعين رومانسية بحتة . أي المحاولة لكشف

سر الرمز الشرقي بواسطة ربطة بوظائفه الأخلاقية الجمالية المنبثقة عنها والمتلائمة مع ظروف الطبيعة والبيئة الشرقية نفسها . وتعتبر معاينة الطبيعة الشرقية من قبل العين الرومانسية عن قرب بمثابة محاولة معايشة للطبيعة الغربية والاحساس بها عن كثب بغية التلذذ أو التنعم بسحرها ونقل هذه « المعاناة » الذاتية إلى المشاهد عبر التقاط مغزاها بدقة وتأمل عميق . إن رسم الشرق تخيليا في العصور السابقة جعل رموز الطبيعة الشرقية تنطق بمقولات جمالية يسبغها الفنان عليها وفقا لأسلوبه وعصره الفني بدأ من النهضة وحتى بداية رحلات الرومانسيين إلى الشرق. وبما أن فناني العصور الفنية السابقة على الرومانسية لم يعاينوا هذا الشرق وجها لوجه ، كان من الصعب عليهم تحديد ماهيته الجمالية الخاصة به . لذلك اسبغوا عليه ماهيتهم الجمالية باقحامهم رموزه الطبيعية في منظومة رموزهم الايقونغرافية الأوربية فبات الرمز الطبيعي الشرقي يمثل الرؤية الفنية الأوربية وينطق بالمقولات الجمالية الغربية المسبغة على عالم الشرق بشقه المسيحي ، واليهودي ، وليس الإسلامي (تذكر بالرموز الشرقية الإسلامية التي كانت تتراءى في اللوحات التاريخية والدينية المستوحاة من التوراة والإنجيل والتي كانت تصور أحداثها في « الهواء الطلق » وعلى خلفية العمارة والمناظر الطبيعية الشرقية الإسلامية بغية التعبير عن « الصبغة المحلية » للحدث) .

بينما ادت رحلات الرومانسيين إلى الشرق ، والاحتكاك المباشر بطبيعته إلى عودة الرمز الطبيعي الشرقي إلى نصابه ، أي تصويره كرمز قائم بذاته ومعبر عن هذه الذات لأنه يمثلها . ان المعاينة المباشرة لعالم الشرق القائمة على قوة ملاحظة ثاقبة بلا مراء ، وثقافة ووعي ذاتي (رومانسي) وموضوعي (ثقافة استشراقية أي معرفة بالأسس العامة لعالم الشرق المادي والروحي) ، خلقت انطباعات واقعية لدى الفنانين الرومانسين ، وساهمت في تكوين صورة شرقية قائمة على الصدق في تصوير تفاصيلها ومرتكزة على أسس واقعية وأصيلة تعبر عن رؤية رومانسية بحتة للكون .

فالمنظر الطبيعي الشرقي الذي لم تمسه بعد يد الحضارة الصناعية البرجوازية آنذاك ، بقي محتفظا ببيئته الطبيعية « الخام » « الفطرية » والتي هي رومانسية في

عناصر تكوينها (النخيل ، الصحراء ، الجمل ، الأنهار ، الجبال ، النباتات والعمارة في القرون الوسطى المميزة لقبب المساجد والمآذن والقصور والاطلال الدارسة ونمط حياة السكان المرتبط بها) جعل الرومانسيين يلجأون إليه بوصفه مصدرا الهام حي ، باعتبار طبيعة الشرق هي أرض المنظر الطبيعي « المصطفى » الذي يحمل في ذاته مقولات جمالية وأخلاقية رومانسية شتى وبحثة .

في أعوام الثلاثينيات استطاع المنظر الطبيعي الشرقي أن يعبر عن شتى اصناف المنظر الطبيعي الرومانسي بمتغيراته المتباينة المتقاربة في أن واحد :

ـ المنظر الطبيعي التاريخي ـ البطولي .

ـ المنظر الطبيعي ـ الصوري .

ـ المنظر الطبيعي المعماري بشقيه : مناظر المدينة ومناظر الخرائب .

ـ المنظر الريفي ـ المعبر عن فلسفة الطبيعة ورؤية كونية شمولية للعالم . كل هذه الأصناف من المنظر الطبيعي الرومانسي وجدت امكانية تجسيد لها في طبيعة الشرق الغنية والمتنوعة . وقد حاولنا في هذه الدراسة أن نرصد ظهور المنظر الطبيعي الإستشراقي في إبداع الفنانين الذين اختصوا بهذا المنظر الطبيعي . فبات ابداعهم مرتبطا بالمنظر الطبيعي بشكل عام . وبالمنظر الطبيعي الإستشراقي بشكل خاص : أمثال الفنان بروسبير ماريلا والذي يفضل ابداعه دخل الشرق فن المنظر الطبيعي الفرنسي على قدم وساق مع المنظر الطبيعي الباروبيزوني والإيطالي .

بروسبير ماريلا : (١٨١١ ـ ١٩٤٨) أو « ماريلا المصري » لعل بروسبير ماريلا من أبرز ممثلي المنظر الطبيعي الإستشراقي في ثلاثينيات القرن الماضي . لمع نجمه في فرنسا بعد عرضه للوحاته الإستشراقية مباشرة . فارتبطت شهرته بالشرق، واسمه بمصر حيث كان يذيل لوحاته دائما باسم « ماريلا المصري » . اكتشفه النقاد والجمهور في لوحاته التي كشفت عن عالم مدهش ومجهول وساحر هو الشرق : طبيعة وشمساً ودفئا . كتب عنه تيوفيل غوتييه في استعراض لصالون عام ١٨٣٤ يقول : « لقد حققت لي لوحات ماريلا صورة أحلامي عن الشرق . ففي لوحاته شعرت بانني وجدت وطني الحقيقي . وحين اشحت

بوجهي عن هذه اللـوحات ، انتابني حنين شديد وأحسست للتو وكـأنني طريد أو شريد الوطن » . (٧٧) قبل ماريـلا كان المنظر الطبيعي الشرقـي مجهولا ، ولذا شكل مصـدر الجاذبية و « لئـن كان القلب سـاميا فهـو غير قادر على حـب ما يعـرفه حـق المعرفـة » فالنفـس توّاقـة للحلم والخيـال والأحلام والآمـال » . وإن اختلفت أسباب وغايات وسبل زيارة الشرق ، إلا أن الشرق ، شرق الرومانسيين واحد . هو شرق الالهام ومصدر الإبداع .

شاءت الظروف صدفة أن تحمل ماريلا الشاب إلى الشرق . درس فن الرسم في متحف فنان إيطالي مغمور سبـق له أن زار الشرق (الفنان فالنتين) . وانتقل فيما بعد إلى في متحف الفنان روكبلان (الذي كان مولعا أيضا بالشرقيات) لكي يتقـن فـن التلـويـن . وفي عـام ١٨٣١ ظهـر في متحـف روكبـلان عـالم ألماني (متخصص في علم النبات والحيوان) هو البارون فون هيجل ، الذي كان يبحث عن فنـان شاب ليرافقـه في رحلته العلميـة إلى الشرق (على غرار تقـاليد القـرون الماضية) ليسجل ويصور مراحل ومعالم الرحلـة . فاغتنم ماريلا الفرصة ليحقق حلمه في رؤيـة الشرق . وطالت الرحلـة مدة سنتين ، زار خلالها مصر وسـوريا ولبنان وفلسطين وعاش فيهـا طوال الوقت متنقلا بين احضـان الطبيعة في خيمة ينصبها اينما حـل ، ويسجل مظـاهر الطبيعة الشرقيـة ومعالمهـا بشتى عنـاصرها وتفاصيلهـا (الطوبوغرافيـة ، والجغرافية والتاريخيـة والنباتية والحيوانيـة ، وصور البيئة و الحياة ونمطهـا وعلاقة الإنسان بها) . وفي منتصف الطريـق اختلف مع البارون هيجل وبقي في مصر وحيدًا لعدة شهـور عمل أثناءها على تزيين جدران مبنى المسرح في مـدينة الإسكندريـة . كما قام بـرفقة بريـس دافين (هاوي جمع التحف الشرقية واحـد أعلام تاريخ الفـن العربي والشرق في فرنسا القـرن التاسع عشر) إلى مصر العليـا مما سـاهم في اطـلاعه على العـديـد من الآثـار التاريخيـة والمعالم الجغرافية والظروف المناخية الخاصة بمصر .

وفي أعوام الثـلاثينيات كان مرسـم ماريلا في باريـس وكذلك مرسـم ديكان بمثابة متحفين للفن الشرقي . وغالبا ما كان يرتادهما ب . ميريميه وت . غوتييه وستندال والاخـوان جوانـو وجيرار دي نيرفال . وجمعـت بينهم أواصر الصـداقة

والمحبة المشتركة للشرق والتصورات المشتركة عن الرسالة الرومانسية للفن . وكان ماريلا أول من اطلع الجمهور الفرنسي على تأثير ضوء الشمس في الشرق ، وقدم أعمالا تتسم بالتحام الإنسان مع البيئة المحيطة به . وقد اظهر العناصر التقليدية « للصبغة المحلية » وفقا لسيكولوجية واستيتيكا الناس ، وبارتباط وثيق مع المناخ ومؤثرات الضوء والظل . واكتسبت الفراغات في المناظر الطبيعية للوحاته روحا حيوية عن طريق اتصال الإنسان بالطبيعة ، علما بأن الطبيعة في مثل هذه الاحوال كانت تغدو مغزى واقعيا لحياة الإنسان ، وجوهر الإنسان الشرقي ومصيره . وقدَّر النقاد لوحات الفنان لكونه حاول تصوير وجه عالم الشرق الكامل (وليس « مناظر » مؤثرة منفردة) ، بتحويل وحدة التنوع إلى معيار للتوازن الانسجامي . وقد خلص ماريلا إلى هذا الاستنتاج ليس فقط بفضل قوة ملاحظته ورغبته الشديدة في الاندماج مع عالم الشرق روحيا ، بل ولأنه عاش في الشرق بصفة « مراقب متأمل » . وكون الفنان عايش بنفسه تلك الظروف الحياتية ذاتها الموجودة لدى « أبناء الصحراء » ، فعاش في خيمة وحيدًا مراقبا تلاعب الضوء والظل والرياح في الصحراء والسماء في الليل . . . وتركزت في لوحاته من المناظر الطبيعية مجموعة كبيرة من الصور ، التي اعتمدت كأداة للتصنيف الشامل لمختلف الأشياء والظواهر وتوافقها مع العالم الروحي للشرق .

وهو يخلق في لوحاته العالم الذي يتمنى ان يعيش فيه دائما . وقد كتب في احدى رسائله يقول : « توجد في اليونان آثار معمارية رائعة . وبالرغم من ان المرء قد لايجد مثيلا لها في مصر ، لكن الناس في مصر رائعون ، ومابرحت متوفرة لديهم تلك الشخصيات والصور التي ابدعت في فن النحت المصري القديم».(٧٨) وقد جذبته حيوية هؤلاء الأشخاص الذي غمرتهم أشعة الشمس السخية والطبيعة الضخمة وفن العمارة المبتكر . وهو يرى في الخصائص المناخية والجغرافية والطوبغرافية تحقيقا لتصوراته عن انسجام الضوء والظل . ويلاحظ ان الألوان الشحيحة في لوحة اصباغ الرسام الأكاديمية عاجزة عن نقل الغنى اللوني للعالم المحيط . والجدير بالذكر أن ماريلا أمضى قسما كبيرا من رحلته في الشرق بمرافقة عالم نبات مما ساعد على اكساب رؤيته الحدة في البصر وتثبيت العناصر الطبيعية والمعمارية بدقة .

واستطاع الرسام التقاط حدود الضوء واللون . والأصباغ المتغيرة في السماء الجنوبية ، وتعقيد الألوان التي يكمل بعضها البعض ، وإظهار كتلة الهواء القائظ ، الذي يلف الأشياء ويغير ألوانها وأشكالها . وتجسد جو مصر لأول مرة بدقة في المناظر الطبيعية للفنان الفرنسي . وبيّن ماريلا في أعماله تأثير تضاد الشمس الساخنة والظل الكثيف ، الذي تولده الأبنية المعمارية الضخمة بل وكذلك الهواء القائظ الساخن في الصحراء . وأظهر الرسام هذا الهواء المرتجف من القيظ والملتهب بواسطة الألوان الدافئة والنور .

وسيغدو ابداع ماريلا واضحاً أكثر لو نظرنا إلى مناظر الطبيعة الإستشراقية ليس حسب ترتيب ظهورها في « الصالونات » بل على أساس التصنيف النمطي لها : ١) المنظر الطبيعي لعمارة المدنية ٢) المنظر الطبيعي مع الاطلال الدارسية ٣) المنظر الصحراوي . وغالبا ما كان ماريلا يستخدم في جميع هذه الأنواع الفنية العناصر المعمارية ، ويدخل فيها البشر والحيوان من أجل إشاعة الحياة في «المكان» .

وتظهر العمارة الشرقية في لوحات ماريلا بمظهر يتسم بالرومانسية . فهي تمارس الدور المهيمن في طريقته لتركيب اللوحة ، مكتسبة أهمية سيكولوجية ومعبرة عن العالم الداخلي لشعوب الشرق . ولئن كانت العمارة الشرقية في لوحات رسامي عصر النهضة (وخصوصا لدى بلليني وكارباتشو) تمثل عنصرا في ديكور « مسرح » الأحداث الدينية والأساطير الميثولوجية أو كعنصر جمال بحت، كما لدى تتيسيان وبيرانيزي ، ولئن اتخذت في المناظر الطبيعية لكاناليتو شكل خلفية ، ولدى روبير سمة للجمال المثالي ، فإن العمارة لدى ماريلا هي طابع مباشر للجوهر الروحي للشعب الذي أبدعها . وهي ذات مغزى إنساني كبير يعبر عن الطابع الثقافي القومي ، ومترعة بروح العصر . ويعزي اهتمام المؤلف الرومانسي البالغ هذا بفن العمارة من ناحية إلى تطور الآثار في النصف الثاني من القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر ، وإلى نشوء المنظر الطبيعي الأثري والمنظر الطبيعي « الغريب » ، ومن جانب آخر إلى الاهتمام بتاريخ وطنه والقرون الوسطى ومنابت المسيحية . وبالرغم من أن الرومانسية

والاستشراق الفرنسي لم يتجليا في فن العمارة كاتجاه منفصل ، فإن الرومانسيين استوعبوا الأشكال المعمارية باعتبارها عناصر « مستحدثة » ، وكرمز للزمن ، ولطابع الإنسان وسيكولوجيته وطبقا للأفكار الاستيتيكية والطريقة الجمالية للرومانسية فإن العمارة الشرقية كانت تمثل وسطا اصطناعيا ، يشعر فيه الإنسان بحريته وقد خلقه في سياق جوهره الذاتي ويعتبر مادة لتجسيد موقفه المنسجم من العالم . وتكتسب قضايا العمارة في فن التصوير والأدب الرومانسيين صبغة أخلاقية ــ اجتماعية وجمالية ، وإلى جانب الاهتمام بعمارة القرون الوسطى (الحصون والقلاع والكنائس الغوطية والأديرة) يبرز الاهتمام بالعمارة المتبقية في الشرق ــ مهد المسيحية [٧٩] . وتكتسب الأشكال المعمارية في اللوحات الإستشراقية للرومانسيين (وفي طليعتهم ماريلا) بوصفها رمزا فنيا أهمية بالغة لكونها تدرج في مشاهد الحياة اليومية والمناظر الطبيعية ، والآثار التاريخية ، فتساعد بهذا على «حل رموز » العلاقة بين الفراغ ، والمادة وأثر الطبيعة والمناخ على الحضارة والإنسان .

هذا وقد أبرز ماريلا لأول مرة في فن التصوير الرومانسي الميزة الأساسية للمدينة الشرقية ألا وهي : نقطة تلاقي الأبعاد المتضادة للخطوط العمودية في المباني الدينية (المنائر والمساجد) والخطوط الأفقية للعمارة المدنية (أي البيوت) . فالمسجد بصفته قلب المدينة ، وبوصلة الحياة الدينية والاجتماعية والحكومية والثقافية ، لعب دور المؤسسة الدينية والدنيوية ، ففيه يجتمع الناس للصلاة ، ولممارسة الطقوس والأعياد ، وفيه تجري المشاورات ، وتلقي المحاضرات حول الدين والفقه والأدب ، كما تدور النقاشات حول الشعر والفلسفة . بحيث بات المسجد عبارة عن « بيت الناس » ومجلس الثقافة والسياسة . ودوره لايقل أهمية عن دور الجامعة في أيامنا الحالية . ومن الطبيعي أن يجذب المسجد انتباه الغربيين بحكم أهميته في حياة الإنسان المسلم ، وبحكم مظهر الفخامة المعمارية البارز حيث يرى من بعيد قياسا على سطوح أبنية المدينة التي لاتتعدى في ارتفاعها الطابقين فضلا عن القيمة الفنية والزخرفية التي تميز فن بناء المساجد الإسلامية وتبرزه كنصب ديني ـ حضاري احتفالي الطابع . وقد لفت المسجد

نظر الفنان ماريلا في وظائفه الروحية والمدنية . إذ صور ماريلا المساجد المصرية (بمختلف أساليب بنائها) في مجمل لوحات المنظر الطبيعي للمدينة ، من أجل تقوية التعبير الفني عن موضوع الشرق . وكذلك من أجل مواءمته للصبغة المحلية . وبالرغم من أن المساجد (باعتبارها شكلا معماريا تقليديا للشرق) كانت قد صورت في أعمال العديد من الفنانين الأوربين (كارباتشو ، بيلليني ، فناني البوسفور فناني حملة بونابارت ، وأعمال الفنان غرو التاريخية وكتاب . كوست)[٨٠] بيد أن صورة المسجد اكتسبت في عصر الرومانسية ليس فقط طابع الرمز أي « الصبغة المحلية » وإنما كرمز ذي أهمية جمالية أخلاقية بالنسبة للإنسان الشرقي في القرون الوسطى في تماثل بناه الجمالية ـ الأخلاقية مع الإنسان الغربي .

إن الانطباع الأول الذي تركه بناء المساجد في نفس ماريلا ، هو مبدأ التماثل مع هيئة الأشكال المعمارية للكنيسة الغوطية (وقد أشار إلى ذلك في رسائله من مصر)[٨١] من المعروف أن مبدأ الأبعاد المتضادة بين الخطوط العمودية الحادة في فن بناء الكنائس الغوطية وشكل المدينة الغربية في القرون الوسطى ، هو من السمات التي تدل على التماثل في البنى الفكرية ـ الجمالية في تلك القرون بين الشرق والغرب . وقد أشار العديد من مؤرخي الحضارات إلى مسألة التشابه والتداخل بين العمارة الغوطية الفرنسية والإسبانية والعمارة العربية في القرون الوسطى . ويشير لافجوي إلى أن « ما أثّر في الرومانسيين إلى حد كبير هو التقارب بين العمارة العربية الإسلامية والغوطية ، وارتباطهما ببعضهما البعض في مبادئ نظرية التضاد في الأبعاد الأفقية والعمودية ومبدأ الزخرفة والسمات التصويرية التي تتجاوب والذوق الرومانسي » .[٨٢] لذا يمكن فهم ولع الفنانين الرومانسيين بتصوير الأبنية الشرقية وبخاصة المنائر والقبب والمساجد التي كانت تتجاوب وأفكارهم الجمالية ، إذ يفضلون عنصر « اللاقياسية » في العمارة (المورية والعربية) للعصر الوسيط على المثل القياسية الهندسية المطروحة في فن العمارة اليونانية الكلاسيكي . وتجلي في المناظر الطبيعية لماريلا كل تنوع أشكال العمارة الشرقية ، فنراه في لوحة (« شارع في القاهرة » محفوظة في الارميتاج ، لينينغراد) يسعى إلى تكثيف الصورة المعمارية الشرقية في وحدة بنائية متناسقة ومتكاملة

تشمل أشكالا معمارية شتى(تشبه من حيث البنية إلى حد كبير المناظر الطبيعية للمدن الهولندية في القرن السابع عشر) وتجد الأبنية المعمارية الزقاق الضيق الممتد نحو العمق ، والذي تبعث الحياة فيه أشكال البشر والحيوانات المتوزعة في مجموعات . ويستخدم الفنان « النمذجة » بالضوء والظلال ، بغية ابراز العمارة العربية الإسلامية مع منارة المسجد الشامخة والمبنية وفق الطراز الفاطمي . والزاوية التي انتقاها الفنان واتجاه أشعة الشمس يتيحان للبصر الاحاطة بالمجموعة المتناسقة من الأبنية المعمارية . ويفضل هذه الانارة تنبجس بدقة التفاصيل الفخمة والزخارف والحفر الجميل على الحجر . ويؤكد التضاد بين الضوء والظل ضخامة المبنى الرئيسي وكماله التشكيلي بابرازه وسط الأبنية الثانوية .

ويبني ماريلا فراغ اللوحة في العمق مستخدما مبادئ الديكورات المسرحية المألوفة لديه . فالزقاق لايختفي في رحاب الأفق ، بل ينغلق « بخلفية » من جدران البيوت المتقاربة . وتكشف مهارة ماريلا في رسم بعض التفاصيل ما يتمتع به من حس معماري معين ، والتناسب في الفن المعماري . كما أن المشربيات المتدلية من اليسار واليمين في الشارع لاتخدش الانطباع بوجود وحدة تركيبية في المنظر الطبيعي . ورهافة حس الفنان بادق التفاصيل المعمارية وعناصر الزخرفة وبناء طوب الجدران لاتجعل المنظر الطبيعي جافا ، بل بالعكس، تكسبه غموض المدينة الشرقية بشبكة من الشوارع والأزقة والشرفات الخشبية ، المتدلية فوق الشارع ، والعمارة الجميلة .

ولاشاعة الحيوية في منظر المدينة وتنويعه يدخل الرسام في اللوحة أشكال أشجار النخيل الباسقة ، والجمال المتهادية باعتزاز ، وجملة من التفاصيل المنزلية مثل : وعاء نحاسي مزخرف في الركن الأيسر للوحة والأقمشة المعلقة في الشرفة والأثاث الموضوع في الشارع وغير ذلك . وجميع هذه التفاصيل التي قد تبدو «نافلة » للوهلة الأولى تمارس وظيفتها الخاصة بها في منظر المدينة . ويبدو كما لو أنها تصور المبدأ الرومانسي لتوليف الفنون وتوافق العمارة والإنسان والنباتات وأعمال الفنون التطبيقية والطبيعة وتلاحمها في وحدة منسجمة تعبر عن الفكرة الفلسفية لوحدة الهارمونية الكونية .

ويبرز الفنان عن طريق التدرجات اللونية الدقيقة جدا القسم الأيمن من الشارع ، حيث تقوم أكثر المنشآت المعمارية أهمية ، وترتسم ، « البقع » الشمسية على الأرض وجدران البيوت فتمنح السكون والأستقرار ، وتكسب شوارع المدينة الحركة ، والتفاعل الدينامي مع الأشياء الكائنة في مقدمة المشهد . وتبدو الأشكال المعمارية بمثابة موضوع غريب وجذاب .

ويمارس الضوء دورا كبيرا حيث يكسب التلاوين سمات تغير الجو نوعا ما . ويعطي بواسطة إيقاعات الضوء حتى عنصر الزمن ، ووتيرة الحياة في الشرق . وتنير الشمس (وتنمذج) . فهي لاتساعد فقط على تكوين جو مشبع بالانفعالية والطمأنينة ، بل يبدو كما لو أنه ينبثق في داخل كل« لطخة» لونية ، مكسبا اياها نورانية نادرة المثال . ويتحد البشر والحيوانات والنباتات والأبنية المعمارية في حزمة من نور الشمس ككل واحد .

وأظهر الفنان مصداقية لانظير لها في لوحته « مشهد من ميدان في القاهرة » . وتبدو فيه بيوت شرقية نموذجية تزينها الزخارف المحفورة الظريفة ، والمنارات الباسقة المخرمة ، متعالية إلى عنان السماء ، مما يساعد الفنان على أن يحقق في تركيب المنظر اندماج الواقع والخيال ، وشاعرية حياة المدينة وواقعها اليومي . فضلا عن أن المعالجة اللونية في اللوحة رائعة : فالسماء الزرقاء الصافية ذات غيوم متفرقة ، مفعمة بجفاف الهواء ، والأشجار العملاقة التي يبدو وكأنها « تمر » عبر الضباب القائظ المائل إلى الاصفرار ، وهي تدل على الحرارة الاستوائية . ويظهر الفنان لأول مرة زمنا معينا ووضعا معينا للطبيعة : الهدوء عند الظهيرة القائظة ، وأبخرة الجو في مصر ، واقصى التضادات الضوئية ، حين لاتهب نسمة ريح ، ويسود السكون في شوارع المدينة الشرقية التي تكون غاصة بالحركة في الساعات الأخرى من اليوم . وتدرجات الألوان الدافئة الشاردة تصور وضع الطبيعة المتغير باستمرار في هذا الجزء من الشرق الأوسط . وكتب ماريلا يقول : « ترى حدة التضادات بجلاء في القاهرة بالذات . فهناك يذوب كل شيء في انسجام المنظر الغريب : الأضرحة والمساجد وبساتين النخيل . والنيل الذي يبعث بألقه الحياة في الصحراء ، والأنماط المتعددة للأبنية السوداء والصفراء

والبيضاء والرمادية ، والازقة الضيقة ، حيث يحتشد الناس . . . وتستقر ذرات رمالها فوق آلاف وآلاف المآذن ، المكسية بزخارف إسلامية (أرابسك) دقيقة ، وأروقتها مبنية بحذق ، كما أنها نفسها تبدو كأشجار النخيل في البساتين. ويحفز هذا المنظر المدهش حمية الفنان »[٨٣] .

وعرض ماريلا في صالون عام ١٨٣٥ لوحتان مصريتان هما : « ذكريات عن رشيد » و « منظر ضريح الشيخ عبد النجار في الأرياف بالوجه القبلي » وعقب سنتين شاهد الجمهور لوحة مماثلة أخرى هي « مشهد ضريح الشيخ أبو مندور بالقرب من رشيد » . ويمكن أن تنسب لوحات ماريلا هذا عن حق إلى صنف لوحات « الخرائب المتسمة بالحنين إلى الماضي » . وبمجابهة فناء الوجود الإنساني بالنصب التذكارية الرامزة إلى الخلود إن عبادة « الأضرحة » و « المقابر » في عصر الرومانسية قد اكتسب مجددا الأهمية ذاتها التي كانت تتصف بها في القرون الوسطى في الشرق حين « كانت عبادة الأسلاف التي مارست دورا كبيرا في الحياة، ترتبط بموقف البشر من الزمن . وقد وجدت هذه العبادة في الشرق حيث كانت تتناقل الأسماء ضمن سلالة واحدة ، ويتم معها أيضا انتقال الخصال الشخصية لحامليها[٨٤] . وتكرار الماضي ، وتشخيصه في الإنسان الذي يعيش في الحاضر والمستقبل ، لهما علاقة بصيانة ذكرى الآباء والاجداد . وكانت المدافن والمقابر توجد في الشرق الإسلامي منذ القرون الوسطى جنبا إلى جنب مع مباني العبادة (المساجد والحسينيات) في المدينة أو في القرية . وهي تجسيد لمبدأ التقارب بين العالمين (عالم الدنيا وعالم الآخرة ، العالم الألهي ، والعالم الإنساني) . إن مبدأ قيام المقابر قرب بيوت العبادة ، من مبادئ القرون الوسطى سواء في الشرق أو الغرب (قيام المقابر قرب الكنائس) . وهو تعبير عن وحدة الزمن ، الذي يخضع فيه الحاضر والمستقبل(الآخرة) لسلطة الماضي . كماأن فكرة الزوال والفناء والخضوع التام لإرادة الله ومشيئته كانت تتحكم في مصير الإنسان المؤمن في العصر الوسيط ، الذي ينظر إلى الدنيا على أنها فترة انتقالية إلى الآخرة إلى العالم الأبدي . واستمرار هذه المبادئ في الشرق حتى القرن التاسع عشر (بينما تخلت عنها أوربا بفعل التطور الحضاري) جعل ظاهرة « المقابر » و « الأضرحة » تقع في

حيز اهتمام الفنـانين الأوربين . لذلـك نجد أن معظـم الرومـانسيين (ديلاكـروا ديكان ، فرير ، فرومنتان ، شاسريو وغيرهـم) يسجلونها كاحدى المظاهر المميزة للبيئـة والبسيكـولوجيـا الشرقيتين . وهـي تتضمـن إلى حـد ما إشـارة إلى وجـود الإنسان الشرقي « خارج الزمان » العصري على العكس من زمن الإنسان الغربي السريع التأقلـم والجريان ، وليد اللحظة القصيرة و « الآني» الـذي لارجعة فيه . كما أن فكـرة الأضرحة تشير في الـوقت ذاتـه إلى العاطفيـة والانفعاليـة للإنسـان الشرقي الذي يجد صعوبـة هائلة في التأقلم مع « غيـاب » الأحباب . وليس من قبيـل الصـدفـة أن يكـون « الـرثاء » في الشعـر الإسـلامـي (العـربي والفـارسي والأندلسي والهندي) قد شكل أحد أنواع الشعـر الرئيسية . وهو فن قائم بنفسه يعكس فلسفـة الروح الإنسـانية في علاقـة جدليـة بين الماضي والحاضر ، الفاني والأبدي التي تتركـز حول مبدأ القدريـة وفكرة الفناء والزوال . مـن هنا يبرز دور الشرقي العـاطفي الذي يدخـل في تراجيديـا الموت دخولا طوعيا وكليـا ، وينتج معاناة إنسـانية هي صفو الابداع الفنـي . ويبدو أن ماريلا من خـلال معايشته للبيئة الشرقيـة لفترة طويلـة ، تمكن من التقـاط بنية العـالم الروحـي الشرقي عبر فنـونه. فـالفن فلسفـة حياة . كما أن الفـن نتاج روحـي للشعـب . وحين أخـذ ماريـلا يرسم « الخرائب » والأضرحة ، إنما كـان يتحسس بلامراء سيطـرة مفهوم «الزماني » في حيـاة الشرقي ، والاحساس الشمولي بالحاضر ، الـذي يجعل ايقاع الحياة بطيئـا . ففي لـوحة « منظـر ضريح الشيخ أبـو مندور » جمعـت شاعـرية الشرق الـرومانسيـة بـأسرها . فتبـدو أشجـار النخيل المشـوقـة مغمورة بضـوء الشمس إلى جـانب أشجـار البلوط ، ويشبـه سعفها واغصـانها النجوم الهائمـة الغريبـة في قبة السماء . إن النخل رمـز الشرق تاريخيـا في الفن الأوربي ، غير أن الـرومانسيين منحـوا النخيل بُعْـدَهُ الاجتماعـي ـ الجمالي . فبـات رمز الأمـل في الصحراء ، ورمـز الخلود قـرب القبور ، وهـو حارس العـربي من قيـظ الشمس وينبـت كالمنـارة في الصحـراء تقيه مـن الجوع ، ويحرس رفـاته في المهات . وقـد أعجـب الرومـانسيين بتمرده على الصحـراء بامتشـاق جذعـه عامـوديا بعكـسّ صفحة الرمال الأفقيـة . وبتمرده على الفناء يعيشه طويلا شـأنه شأن الاطلال

والأضرحة . فيبدو في لوحاتهم وكأنه رمز الطبيعة الذي يقاوم زحف الزمن ، والانصياع للقدر ، وفناء الإنسان في وجوده الأرضي .

لقد أشرنا آنفا إلى الأهمية الكبيرة التي اتسم بها في الرومانسية فن رسم «الاطلال » أو « الخرائب » ، التي تغني بها في أعمالهم كل من شاتوبريان وهيجو وغيرهم . وقد جعل ماريلا هذا الفن يتسم بالانفعال والاحساس . واكسبه الهيبة البطولية والشاعرية . وغالبا ما كانت الملحمية تتحقق في لوحاته عن طريق الشفافية وتحسس الأنفاس الحية للطبيعة والعمارة . ولا يكتفي ماريلا فقط بتثبيت أدق تفاصيل الخرائب الشهيرة ، بل يقابل مفهوم « الماضي بالحاضر» ، ويصور كما في لوحات « خرائب بعلبك » و « خرائب مسجد الحاكم في القاهرة » (١٨٤٠ ، اللوفر) فضاء معماريا كبيرا مع منظر المدينة البادية من بعيد . ويشكل أساس البنية التركيبية للوحة : التضاد بين الجزئين الأمامي والخلفي وهو يشتد في النقلة اللونية من الأصفر والرمادي والبني في الجزء الأمامي إلى الفضي الرمادي والبنفسجي الفاتح في الأبنية البعيدة لمدينة القاهرة بقلاعها ومساجدها في « لوحة خرائب مسجد الحاكم في القاهرة » .

إذ يحاول التركيز في تركيب اللوحة على ركنها الأيسر (بقايا منارة المسجد والجدران والأعمدة الضخمة) ويعبر الاهتمام الرئيسي إلى الأسوار الهائلة ، فيظهر أن البطل الرئيسي للوحته هو الأثر المعماري ، وليس حفنة من الأفراد ، الذين توقفوا للاستجمام بالقرب من هذه الخرائب الجبارة . وتهيمن على تركيب اللوحة العضوية العامة ، السماء المترامية الأطراف ذات التدرجات اللونية الكثيرة : من الأزرق السماوي إلى الأزرق الفاتح الذي تحول إلى الأبيض تقريبا في الأفق . والمنظر الطبيعي الذي يسحر الناظرين بشاعريته الرقيقة في إظهار النهار المشمس ، والسكون التأملي ، وهدوء الصحراء والإيقاع البطيء لحركة الأفراد ، الذين يستجمون في ظلال الخرائب إلى جانب جِمَالهم . إن التلاوين الدافئة الشفافة الخفيفة ، مع الانتقال الدقيق للغاية من الفاتح إلى القاتم ، تخلق الوحدة اللونية للوحة ، وفي الوقت نفسه تتجاوب مع الألوان الحقيقية للمنظر الطبيعي المصري . فيولد لون الخرائب والأزياء والجِمَال والتربة صلة قرابة داخلية

بين الطبيعـة والبشر القاطنين فيهـا . كما أن تلاعـب الضـوء والظلال والألـوان الصفـراء الفـاقعة ، والضربـات الشفـافـة المكتنـزة ذات العمق اللـوني والمميـزة لماريلا ، والتي تحول رمال الصحراء إلى ما يشبـه ذرات الذهب ، التي تتألق تحت الأقدام ، فتكسب تركيب اللوحة سحرا خاصا وشاعرية دافئة .

وتمثل لوحة « خرائب مسجد الحاكم في القاهرة » نقله إلى مرحلة جديدة نوعيا من تطور النظـرة الفنية لعالم الشرق ، حين يكف المنظر الطبيعـي الشرقي عن أن يكون رفيعـا ومعمما . ويدرك الفنـانون أن قيمـة منظرهـم الطبيعي الإستشراقـي تكمن في تغيراته وغنى الألوان وبهائها .

ولقـد أتاح للفنـان موقفـه الفـردي من الشرق احـلال الانسجام بين عـالمه الداخلي وعالم الطبيعة الشرقية . « إن المنظر الطبيعـي هو حالة الروح ، ويعجب من يقرأه حين يكتشف التشابه في كل جزء »[٨٣] وأتاح طاريلا موقفه من الشرق ومن مصر ، ضمنـاً . أن يرى في وجوه المصريين انعكاسـا لكآبة نفسه الـروحية وحياته المثالية ، التي تشكل مـادة احلامة المنشودة . وأصبحت أشجار النخيل والمساجد والرمال الذهبية والأزياء الشرقية والجمال ـ « ملوك الصحراء » الموضوع الرئيسي في المنظـر الطبيعي الإستشراقـي للفنان . وعنـدما أبـدى ماريـلا اهتماما خاصا بمناخ الشرق ودوره في عكس أشعة الشمس ، ووضع الجو بما فيه الضوء والهواء ، فإنه اكسـب لوحاته من المنـاظر الطبيعة مسحة خـاصة ، كما لا يمكن للمرء ان يخلـط بين مناظـره « المصرية » البحتة مـع أية منـاظر طبيعيـة أخرى . والأكثر مـن ذلك يعير مـاريلا الاهتمام إلى تدقيـق فعل الزمـن من السنـة وحتى الوقت اليومـي في المناظر الطبيعية المتعلقة بالطبيعة في مصر . فهـو يرسم المنظر الطبيعي الواحـد في مراحل متعددة من فصـول السنة ومن ساعـات النهار لكي يتمكن من التقاط صدى أنفاس الفصول والمناخ في حركة الطبيعة .

ولنبحث على سبيـل المثال في لوحتين للفنان هما : « ضفـة النيل » (١٨٣١ ـ ١٨٣٣) (متحف الارميتـاج بلينينغراد) و « بني سـويف على النيل » (مجمـوعة ويليس ، لندن) . فـالمشهد واحد تقريبـا ، يصور ضفاف النيل . (ولابـد من الاشارة إلى أنه بعد أن نشر فيفـان دينون أعماله صارت المواضيع المصرية غـالبا ما

تصور في أعمال الغرافيك والليثوغراف ، أما في التصوير الزيتي فلم تظهر إلا عند ماريـلا بطابعهـا المصري البحت) . فالنيـل يرمـز بالنسبـة للمصريين إلى الحياة والرخـاء . وكان المصريـون يعقدون على هـذا النهر أمـانيهم وآمـالهم ويفضلون العيش على امتداد ضفافه . كما جذب الفنان الرومانـي مشهد الصحراء الخالية المترامية الأطراف مع أشجار النخيل السامقة ومياه النيل الشفافة المائلة للاصفرار الذي يولد خواطر عميقة . وتبدو الطبيعة فيه بذاتها لوحة غريبة مبتكرة واصيلة . ويظهر ماريلا في اللوحة المعروضة في الارميتاج رحابة التركيبة البنائية التي يندمج فيها الضـوء والهواء والانسجام الذي يربـط الإنسان بالطبيعـة . وأشكال البشر العاملين في الجزء الأمامي للوحـة ترغم المشاهد على تذكر بعض لـوحات المناظر الطبيعية الهولنـدية في القرن السـابع عشر . فتبدو ميـاه النيل المتألقـة بدون اتجاه محدد ، وتحيطها الرمال من الجانبين . وتقـوم على الضفاف مجددا أشجار النخيل الهيفاء ، ويعمـل إلى جانـب البشر الجَمَلُ المألـوف بقدر لايقـل عن النخيـل ، بالنسبـة للمناظر الطبيعيـة الشرقية . وتبني تـركيبة اللـوحة عمليا بـدون خطوط عامودي ، ولاتستثنى من ذلك سوى أشجار النخيل في الجزء الأيسر من اللوحة التي تنافس السماء والأفق . ويتحسس الإنسان (الرومانسي) في هذه الصحراء العارية ، في الـرحاب الفسيحة نفسه قريبـة أكثر من الخلود ومـن الفضاء وعوالم النجوم . وبميسوره هناك البقاء فترة طويلـة وحيدا مع نفسه وأن يكون بشخصه نفسه . لكن الذكريات فقط تضفي على هذا السكون مسحة من الحزن .

لقد توغل ماريلا في روح مصر ، وفي مملكة الضوء واللون ، إلى حد استطاع بـه اظهار درجـات العمـق اللوني ، والتـأثيرات الضـوئية والتـدرجـات اللونيـة الشفافة ، وتنقلات اللون في ألوان السماء والماء والرمـال بصورة متناعمة خاصة . وحين صور ماريلا النخيل حدد بدقة الوقت من العام . وحيث مابرحت متدلية من النخيل أعذاق البلـح الناضج . ولكل شيء نكهته الخاصة حيـث يغمر نور الشمس المكان بأجمعـه . علما باننا لانرى هنا التجسيد المركـز لشدة الضوء ، كما في « خرائب مسجد الحاكم » أو في « شارع في القاهـرة » ، بل تم توزيعه على كل سطح اللـوحة . ويبـدو حيويـا وبخاصـة المشهد في مقـدمة اللـوحة ، حيـث احتشدت الألوان الحمراء والخضراء والقاتمة (السوداء) .

وفي اللوحة الثانية التي تصور ضفاف النيل أيضا (مجموعة وللاس) يرسم ماريلا وقتا آخر من العام ، وساعة أخرى من النهار . وتدل على هذا أيضا المعالجة اللونية ، وعدة عناصر في المشهد (ويتضمن ذلك أشجار النخيل بعد جني المحصول منها ، مما يدل على أن الوقت قريب من الخريف) . ويبدو كما لو أن ماريلا يسير في هاتين اللوحتين على هدي دعوة شاتوبريان الذي كتب يقول : « لو أخذنا سهلين منبسطين يشبه أحدهما الآخر كثيرا ، بينما يقع أحدهما في الشمال والآخر في الجنوب ، فإن إنارتهما في أوقات النهار المختلفة ، وتدرجات الضوء ، فيهما ، والانطباعات المعنوية تجعل هذين المشهدين المتماثلين من الطبيعة غير متشابهين على الاطلاق » . (٨٦) ودعا شاتوبريان الرسامين في «رسائل من انكلترا ـ حيث كان المقصود به هذا المنظر الطبيعي بالذات ـ إلى ايلاء الاهتمام الأولى إلى تصوير السماء ، لأن السماء بالذات ـ هي أهم جزء بنائي في لوحة المنظر الطبيعي . فالسماء في أعمال ماريلا ، وخصوصا لوحاته الصحراوية ، تعتبر بمثابة ضابط الإيقاع اللوني في تركيب البناء العضوي العام للمنظر الطبيعي يضبط بواسطتها التوزيع الرئيسي في المعالجات اللونية للوحة .

لقد صور ماريلا في الثلاثينيات العديد من لوحات المنظر الطبيعي المعماري «ساحة الأزبكية في القاهرة » ، « مقهى في بولاق » ، «مسجد باب الوزير » ، و«منظر من بولاق » معظم هذه اللوحات تقوم على أساس التوليف بين الطبيعة ، والثقافة ، والبيكولوجيا في وحدة متسقة . ويعتبر ماريلا من رواد المنظر الطبيعي الإستشراقي الذي أدخل العمارة الإسلامية بوصفها نشاطا روحيا لشعوب الشرق وإن كان ماريلا قد طور ما بدأه فنانو عصر النهضة والباروك في تصوير المنظر الطبيعي غير أن مصادره الأولى كانت بلاشك أعمال فناني رحلة بونابارت على مصر (فيفان دينون وكتاب « وصف مصر ») وكذلك كتاب المهندس المعماري كوست (تلميذ ليدو) الذي زار مصر عام ١٨١٧ بصحبة عالم الجغرافيا جيمور ، ونتيجة رحلته هذه صَدَرَ كتابه المصور وألبومه الشهير (العمارة العربية ونصبها في القاهرة ، تخطيطات وصور ما بين عام ١٨١٨ ـ ١٨٢٦) الذي صدر عام ١٨٢٩ في باريس . ومن المحتمل أن يكون ماريلا قد استند إلى هذا الكتاب

في نقل تفاصيل الزخرفة وتحديد الأساليب المعمارية الإسلامية في مصر . ففي لوحته « منظر من بولاق » يبدو تأثر ماريلا بصور لوحات فيفان دينون من كتابه عن مصر ، وكذلك بصور ألبوم كوست . وبخاصة تصوير المآذن والجوامع في علاقة عضوية بالمناخ والطبيعة للصحراوية ، ونمط حياة الإنسان حيث يثبت مبدأ نظرية المناخ ، ونظرية التضاد في الأبعاد والخطوط . إن المرحلة الأخيرة من إبداع ماريلا في نهاية الثلاثينيات وبداية الأربعينيات شهدت تغييرا جذريا في رؤيته للمنظر الطبيعي بشكل عام . في هذه الفترة من تاريخ فن التصوير الفرنسي ازدهرت إلى حد كبير نزعة تصوير الطبيعة الخالصة (الأشجار ، الغابات ، الأحراج ، الوديان) وكان روادها من ممثلي مدرسة الباربيزون والمدرسة الإيطالية التي مثلها فنان المنظر الطبيعي الشهير كورو .

وقد أقلع فنانوها عن تصوير إضافات على منظر الطبيعة من حيوان و إنسان وعمارة . وحاول ماريلا بدوره السير مع التيار السائد في المنظر الغربي الفرنسي باقلاعه في مناظره الإستشراقية عن المناظر الصحراوية والمعمارية ومناظر الخرائب . أي باخضاع الطبيعة الشرقية لمقاييس المنظر الطبيعي الأوربي السائد . فانجز عددا من اللوحات وفق مبدأ « عبادة الشجر » الذي نادى به جماعة الباربيزونيين ابتعد فيها عن طابعه الخاص والطابع المميز للطبيعة الشرقية . وبدت فيها لوحاته مثل « منظر مصري » (متحف ديجون ، فرنسا) و (« منظر مصري » ، بيرغوان كليومون ـ فيران ، فرنسا) عبارة عن مناظر طبيعية قريبة من طبيعة الغرب أكثر من الشرق . ففي « منظر مصري » يخلى تركيب بناء اللوحة أمام شجرات ثلاث فقط تشبه السنديان ، وفي « منظر من القاهرة » يصور ضفة من نهر النيل تغص بصف طويل من شجر السنديان أيضا ، بينما تظهر مآذن جوامع القاهرة في الجهة اليسرى من اللوحة . وتحفة هذا الاتجاه في المنظر الطبيعي لدى ماريلا تعتبر لوحة (« منظر مصري » ، متحف بورغون) . يصور فيها شاعرا رومانسيا في خلوة ساحرة مع الطبيعة لحظة مغيب الشمس ، وهجوم جحافل الظلام فتظهر صفحة النيل ذهبية البريق ، وخطّت منائر الجوامع انعكاسات صورها على صفحة الماء ، بينما تحاصر النهر والشاعر الأغصان

الوارفـة من كل الجهات . وهـذا المنظر المثالي الطـابع برومانسيتـه ، إنما يدل على الشاعرية الرفيعة التي يتمتع بها الفنان نفسه ويحاول أن يسبغها على طبيعة الشرق بشفـافية ومـوسيقى لـونية داخليـة ترتقـى بطبيعة الشرق إلى النمـوذج في المثاليـة الرومانسية . كما أنه يحمل طابع الرؤية الذاتية للطبيعة ، والعلاقة المتفردة بالمنظر الطبيعي بعكـس مزاج الإنسـان على هيئة الطبيعـة ، وعكس الطبيعـة على مزاج الإنسـان ، أي وضعهما في حـالة تماثـل وذوبـان الـواحد في الآخـر . إن المنظـر الطبيعي الإستشراقي في إبداع الفنان ماريلا قد قدم للفن الفرنسي « أصالة روح » الطبيعة الشرقية مـن ذوبان الإنسان بالطبيعة ، وأثر المنـاخ على الأخلاق والفنون (العمارة بشكـل أسـاسي) ، فبات الشرق « الملـون » عبـارة عـن موديـل للعـالم الرومانسي للفنان سواء في رموزه ، وايحاءاتـه ، و إشاراته ، ودلالاته التى أدخلها حيز اللوحة (الإنسان ، والنبات ، والحيوان ، والعمارة والمناخ) .

لم يعرف الفن الفرنسي قبل ماريلا روحية الطبيعة الشرقية ، فهو أول من صور فضاء الصحراء وجمالها ، وتعبير العمارة العـربية الإسلامية ، وهـو أول من التقط اللون المحلي خصـوصا الضياء في الطبيعة الشرقيـة ، إن تغلغل ماريـلا في طبيعة الشرق ، جعلـه مندمجا فيهـا إلى حـد يصعب معـه سلخ الـواحـد من الآخـر . فمشاعره الذاتية أضفت على فن الطبيعة الشرقية مسحة رومانسية جذابة ومؤثرة . وهو الذي أحب الشرق وانطلق من الشرق ومات مبكرا بسبب مرض التقطه من الشرق ، فالشرق بـدايته ونهايته ، وقـد صوره وفقا لـرؤيته واحتمل بسبـب ذلك مشقة « التحريم » الذي رمتـه به الأكاديمية حتى آخر أيام حياتـه عندما تدخل صديقه الشاعر بـروسبير مريميه وانتزع له من الأكاديمية جـائزة لكي يعيش منها على فراش المر ض (توفي شابا عن ٣٧ عامـا) ولم يوف حقه في الأوساط الرسمية وبقيت أعمالـه في طي النسيان حتى السنـوات الأخيرة من هذا القرن حيـث عاد يلمع اسمه بلمعان نزعة الإستشراق في العقدين الأخيرين في أوربا وأمريكا .

لاشك أن ازدهار فـن المنظر الطبيعي ونظريـة اللون في أواسط القرن التـاسع عشر دفع بالعديـد من الفنانين « الصغار » و « المغمورين » نحـو تصوير المنظر الطبيعي الشرقـي بوصفه قـادرا على جذب المشاهد الفـرنسي بغرابته ، وألـوانه ،

ودفء وحيوية طبيعته القابلة للنطق برموز الروح المتعطشة إلى السكينة .

وقد ظهرت في الثلاثينيات مجموعة من الفنانين الذين رافقوا حملة الجزائر ، أو زاروا بلدان الهلال الخصيب ، فصوروا معالمها الطوبوغرافية والمعمارية . والطبيعية بلوحات متعددة ومتنوعة بأطرها الأسلوبية والجمالية . غير أن أعمال هؤلاء الفنانين لم تلفت نظر المشاهد الفرنسي في الصالونات الرسمية آنذاك . أولا لكثرتها ، وثانيا لتقوقعها في قوالب أيقونغرافية ثابتة جعلتها تبدو تكرارية ، واستعراضية .

فالمنظر الطبيعي وفق المفهوم الرومانسي هو تصوير « احساس » ما بطبيعة ما أي نقل الحالة الروحية التي تبعثها الطبيعة في نفس الإنسان ومحاولة تثبيت حالة التماثل الروحي بين بنية النفس الإنسانية وبنية الطبيعة الكونية . ويعتبر الذوبان في الطبيعة مطلبا رومانسيا رئيسيا بغية التقاط بناها الداخلية ومعايشتها من أجل إعادة خلقها في لوحة هي هارموني متسق بين « الأنا » والطبيعة .

إن الفنانين الرومانسيين المغمورين الذين زاروا الشرق لم يضيفوا للمنظر الطبيعي الشرقي رموزا أو تقنية جديدة ، فبقي استشراقهم سجين الأطر والقوالب الايقونغرافية التقليدية . ومما نبغي الاشارة إليه أن أعمال هؤلاء الفنانين المغمورين، قد حفظت لنا الصورة الشرقية للطبيعة والعمارة والإنسان التي ميزت القرن التاسع عشر ، ونقلت إلينا إلى حد كبير الهيئة أو الصور الخارجية التي كانت عليها بلادنا وشعوبنا في القرن الماضي . ونحن ندين لهؤلاء الفنانين لأنهم سجلوا لنا حقبة من تاريخنا الاجتماعي والطبيعي في صور مشرقة بالضوء واللون ، ومتألقة بأناقة الاختيارات التي وقعت عليها أعين الفنانين الرحالة الذين طالما زينوا صور بيئتنا بعوالمهم الجمالية الغنية ، وأبرزوا فيها عوالمنا الجمالية الغامضة والسرية والتي لم نكتشفها أو حتى لم نحاول الوقوف عندها لكونها صورًا ومظاهر حياتية وبيئية عادية ويومية . بينما رأى فيها الأوربي سحر أرواحنا ، ورفعة ذوقنا الجمالي والأخلاقي . نذكر من هؤلاء الفنانين الفنان ادريان دوزا (١٨٠٨ ـ ١٨٦٨) الذي رافق البارون تايلور (هاوي جمع التحف الفنية) إلى الشرق وخصوصا مصر لاقناع محمد علي باشا بالسماح له بنقل مسلة الأقصر إلى

فرنسا)[٨٧] . وقد زار دوزا سيناء ومصر العليا وترك لـوحة شهيرة (« دير القديسة كاترين في جبل سيناء» ، ١٨٤٥ ، متحف اللوفـر ، باريس) . وقد طبع كتابه عن هذه الرحلة عام ١٨٣٩ باسم « خمسة عشر يوما في سيناء »[٨٨] ، بالاشتراك مع الأديـب الكسندر دومـا . وقد تخللتهـا رسومـه التي بقيـت عبارة عـن وثائق تـاريخية عـن العمارة الشرقية بمختلـف حقبها ومـدارسها . وفي عـام ١٨٣٩ زار الجزائر في إطار بعثة فـرنسية لانشاء سكك الحديـد ، كانت نتيجتها العـديد من اللوحات التسجيلية لمناظر طبيعية جزائرية . أما الفنان تيودور فرير فقد ارتبطت لوحاته الإستشراقية بفلسطين . فكما ارتبط ديـلاكروا بالمغرب ، وماريلا بمصر ، وديكان بتركيا ـ فإن تيودور فرير خلد المناظر الطبيعية ، والآثار المعمارية ، والهيئة البانـورامية لفلسطين والقدس ويافـا ، وحيفا ، وجبل الـزيتون . وأهم لوحـاته «قُلَّةٌ في الصحراء (متحف غاليرى ، لندن) التـي تنبثق منها محاولة انطباعية في المنظر الشرقي مـن حيث رصد حركة الضـوء واللون ، ومن حيث ضربـة الريشة العريضـة المشبعة بـالضوء . أمـا لوحتـه الثانيـة » « منظر مـن شمالي القدس » (متحف غـاليري ، لندن) فقـد تمكن الفنـان فريـر من إعطـاء المنظر الطبيعـي الفلسطينـي مسحته المحليـة التـاريخيـة ، وتميز لـون الأرض المغبرة (المائلـة إلى الصفرة الباهتـة التي توشح شجـر الزيتون بغلالـة شفافة من غبـار . وفي لوحته «صباح في قفطة » ، متحف غاليري) يظهرن لـون الصباح بضوء الشمس الذي يخلق مـن الأشياء لـونها الحي . أما في لوحتـه « خيمة بـدو على جبل الـزيتون في القـدس » (متحف غـاليري ، لندن) فتظهـر أرض فلسطين في صـورة تاريخيـة مرتبطة برمز الزيتون . وفي ساعة أفول الشمس التي تطرح أشعتها خلال موكبها على التلال والهضاب الجرداء إلا من شجر الزيتـون الذي يقاوم الطبيعة والجفاف باخضراره الدائم .

يتميز المنظر الطبيعي الفلسطيني في لوحات فوير ، بحيوية وانفتاح بانورامي واسع يشمـل معالم طبيعيـة متعددة مـن صور القـدس ، والجبال ، والهضـاب وغابـات الزيتون ، وقـوافل التجارة ومضـارب البدو . والموضوع الـرئيسي لمعظم مناظره الشرقية يقوم على توليف العناصر الايقونغرافية الطبيعية للشرق ولفلسطين

بخاصة (جامع الأقصى ، جبل الزيتون ، خيم البدو ، قوافل التجار والحجاج) . ففي إطار بناء تركيب اللوحة الواحدة يحاول الفنان اعطاء صورة مكتملة ومتناسقة للحالة الطوبوغرافية دون الغوص في التفاصيل الاثنينية للسكان ، لذلك اتسمت مناظره الفلسطينية بالبانوراما التصويرية والتعبيرية على السواء . ففي الجزء الأمامي من اللوحة يصور دائما العرب في أزيائهم الفلسطينية التقليدية ، والجمال . وفي الجزء الْوَسَطِيّ تظهر دائما التلال التي تزينها أشجار الزيتون ، أما الجزء الخلفي فهو يظهر دائما الصورة المعمارية الشاملة لمدينة القدس بمآذن جوامعها (وبخاصة قبة الصخرة) والتي تبدو بارزة بشكل دائم لقد زار فوير مصر عام ١٨٥١ وكان يملك مرسما خاصا به في القاهرة وترك لوحات عديدة عن هذه الفترة من إقامته في الشرق غير أنها تحمل سمات الواقعية والانطباعية في أسلوبها . لذا ارتأينا ان لانتطرق إليها في بحثنا عن الإستشراق الرومانسي .

إضافة إلى هذين الفنانين من الضروري ذكر الفنان نرسيس برشير في لوحته الشهيرة (عمود هيبون ، في القسطنطينية ١٨٥٥ ، مجموعة خاصة ، باريس) وكذلك أعمال الفنانين ليسور وفلاندين وويلد عن مناظر الجزائر الطبيعية ، والفنان هيلير الذي أصيب بالعمي أثناء رحلته إلى مصر ولبنان . ولوحات الفنان ديودون والفنان فيلكس زييم وغيرهم من الفنانين الذين برزوا عمليا في ظل المدرسة الرومانسية غير أنهم لم ينتموا إليها ، بل توزع أسلوبهم ما بين الصالونية والواقعية والانطباعية في أواسط القرن التاسع عشر . لذا تنبغي دراسة أعمالهم كل على حدة وليس في إطار الحركة الرومانسية التي تجمعها منظومة فكرية ـ جمالية محددة .

هوراس فيرنيه والإستشراق الإستعماري :

إن الغزو الإستعماري الفرنسي للجزائر قد فتح عالم الجزائر أمام الفنانين . وقد رافق الحملة الفرنسية عام ١٨٣٠ عدد من فناني فرنسا المغمورين وأنصاف الموهوبين جريا على تقليد حملة بونابارت على مصر .

ومـن بـواعـث تـوجـه الكثير مـن الـرومـانسيين « الصغـار » إلى الجزائر في الثلاثينيـات ازدياد اهتمام البرجوازيـة الفرنسيـة بمصالحها خـارج نطاق الأرض الفرنسية الذي دفع باتجاه ازدياد الطلـب على تصوير المشاهد الجزائرية . وغدت الجزائر بمثابة « موضة » للعسكريين وأصحاب المصارف والبرجوازيين الصغار .

وكانت البرجوازية الفرنسية تبحث في المواضيع الجزائرية عن « الأنا » القومية لها وتتحسس مجددا الافتخـار « الشوفيني » بعـد انهيار طمـوحاتها النابليـونية في الشرق . وسعى الجيش في الجزائر إلى التعـويض عن خسائره وهـزائمه في الشرق (مصر ، فلسطين) ، عـن طريـق تـوفير محفزات جـديدة وأحـاسيـس جديـدة للجبروت القومي والمنفعة المادية في أن واحد .

فالمخيلة لـدى هؤلاء « الرسامين » كانـت تعني تشويه الحقيقـة ، بما يناقض الواقـع ، وبما يناقـض مفهوم الـرومانسية للفـن الذي يقـوم أساسـا على الارتقاء بالـواقع نحـو الحلم ، والرائع ، والجميـل ، والسامـي ، انحصرت أعمال هؤلاء الـرسـامين بتكـرار صـور « المعـارك » و « الحروب » التـي كـرسهـا فنـانـو عصر الإمبراطورية الأولى بعد فشـل حملة بونابارت (انطوان غـرو جيروديه ، غيرين ، ك . فرنية ، دي تـويني ، وفرانك وغيرهـم) ، من حيث بناء التركيـب العضوي العام للوحة : الجزء الأمامي يمثل مسرحا للمعارك ، الجزء الخلفي يمثل الطبيعة الجزائريـة المحلية ، ويبـدو في كل المعـارك انتصـار الجندي الفـرنسي دائما . أي تصوير واقع الحرب الفـرنسية ـ الجزائرية كما يرتئيها القـائمون على سير المعارك . وفي هذا نـرى السبب الـذي دفعنا لعـدم إيلاء هـؤلاء الفنانين الاهتمام النقـدي ـ الفني .

أولا لبعـد أعمالهم التـي تصـور الشرق عـن الفــن ، وتسخيرهـا للـدعـايـة الإستعمارية الفرنسية ضد الشعب الجزائري وثانيـا لضحالة المستوي الفني الذي يميز لـوحات هؤلاء الفنـانين الذين طـواهم النسيان قبـل تحرير الجزائر ، أي في القرن التاسع عشر فمن النادر حتى أن ترى أحدا من مؤرخي الفن الفرنسي (منذ أواسط القرن التاسع عشر وحتى العشرين) يأتي على ذكرهم أو يعتبرهم في عداد المدرسة الفنيـة الفرنسيـة للقرن التـاسع عشر . وبما أن الفـن في وظيفته الجمالية

يرتقي بالواقع نحو الأسمى ، ونحو الجميل فلا يمكن أن يكون الفنان فنانا حقيقيا بالفعل إن كان يؤيد الاستعمار الذي هو في جوهره ضد الفن وضد إنسانيته .

التحق بالجيش الفرنسي منذ الأيام الأولى للحرب « رسامون » كان يراد منهم تخليد الانتصارات والمعارك الفرنسية للارتقاء بها نحو التاريخية ، والتخليد «للمآثر» التي اجترحها الجيش الفرنسي ضد الشعب الجزائري . ورافق إيزابيه وقونيبي الجيش تنفيذا لأوامر وزارة الأسطول البحري ، ثم إنضم إليهما لاحقا كل من غيرين وواشمت وفيليبوتو ولانغلوا ودي بولفيل . وطرحت أمامهم مهمة واضحة هي أن يكونوا بمثابة « المؤرخين » للحملة ، وتصوير مشاهد المعارك الرئيسية . بيد أن أغلبيتهم كانوا في أوقات « السلم » يمارسون رسم المناظر الطبيعية ، ولهذا استغلوا الفرصة من أجل تصوير الطبيعة الجزائرية الغنية بمظاهر الغرابة و « البيتورسك » . الصحراء في الجنوب ، والجبال والسهول والبحر في الشمال . وكل مشهد من مشاهدها كان يثير فضولهم ويجذبهم . فكان يجري طبع لوحاتهم بالليثوغراف لاصدارها في ألبومات ، ولنشرها في الدوريات الفنية والسياسية . إن مهمة معظم هؤلاء الفنانين كانت تقوم على الدعاية للحملة الجزائرية في صفوف الشعب الفرنسي ، وتبجيل وتزوير « المعارك » التي كان يخوضها جيشهم ضد الشعب الجزائري بقيادة الأمير عبد القادر الجزائري (في صالون عام ١٨٣١ عرض لانغلوا لوحة « معركة سيد فريخ » وعرض جيبير لوحة « قصف الجزائر » ، كما عرض غارنيريه وكريبين لوحة معركة « نافارين » التي تصور معركة فرنسا مع الإمبراطورية العثمانية) . واقتصرت أعمال هؤلاء الرسامين على الأسلوب التوثيقي ــ التسجيلي الخالي من الإبداع ، أما المخيلة فكانت تستخدم دائما ضد الحقيقة في تصوير المعارك وتصوير الجندي الفرنسي منتصرا دائما ، والجزائري في صورة « المهزوم » إلا أننا في دراستنا هذه سنضطر إلى أن نخصص للفنان هوراس فرنيه حيزا من التحليل بصفته « مؤرخ الجيش الفرنسي » ولكي نعرض مقارنة موضوعية بين الإستشراق الرومانسي الفني والإستشراق الرومانسي « المشوه » ، ارضاء للأمانة التاريخية التي يتوخاها البحث العلمي في دراسة اية ظاهرة مهما كان نوعها ومظهرها .

في عام ١٨٣٣ زار الجزائر كل من هوراس فرنيه ولبسور ووايلد . وبالرغم من أن فيرنيه قد زار أيضا مصر وفلسطين وسورية ولبنان (وقد ترك كتابا حول انطباعاته ومذكراته يظهر فيها التقليد لمعاناة ماريلا وجيرار دي نرفال في مصر ولبنان وفلسطين) لكنه لم يفلح في التوغل إلى جوهر الشرق ربما لكونه رجلا عسكريا يهوى ممارسة الرسم »[٨٩] فقط . وفي عام ١٨٣٤ عرض هوارس فيرنيه في الصالون الرسمي لوحة (« عربي يروي حكاية » أو « الراوي » ، ١٨٣٣ ، لندن مجموعة ويليس) ، يدور الحدث في اللوحة أمام خلفية الطبيعة الغناء : سفح جبل أخضر مع قطعان ماشية ، فتبدو القمم المائلة للزرقة الصافية من بعيد . ويبدو حشد من العرب يجلسون القرفصاء في حالة اصغاء تام لرواية شيخ يرتدي « برنصا » تحت شجرة وارفة الظلال قد تنمو في الشرق أو في فرنسا . الأمر سيان نظرا لصعوبة تحديد الصبغة المحلية للمنظر الطبيعي المرسوم بمثالية والشبيه بمناظر الطبيعة الهولندية للقرنين السادس عشر والسابع عشر . ولا يميزها عنها سوى قافلة جمال تسير باتجاه المراعي والجبال الشاهقة ، وكأن ا لجَمَل خلق « ليتسلق » الجبال كقطعان الغنم والبقر الهولندية في خلفية اللوحة ، وثمة حسناء لعوب تحمل دورق ماء على كتفها وتستعرض قوامها باغراء بالقرب من حشد الرجال الجالسين . إن هذه اللوحة التي حاول هوراس فرنيه أن يستجمع فيها كل معرفته الشرقية ومهارته الفنية ، تخلو من الطبيعة والعفوية التي اتسم بها استشراق الرومانسيين من جيله . فضلا عن بعد المنظر الطبيعي عن روح الشرق ، وبعد الرجال المستمعين إلى الراوي ، والمرأة الحسناء بقربهم عن العفوية بأوضاعهم ونظرات أعينهم ، وحركاتهم المصطنعة ، حيث يظهر جميع أبطاله الشرقيين كما لو أنهم يمثلون على خشبة المسرح أو يقفون « كموديل » أمام الرسام. مستعدين مسبقا في الوقفة وايماءات الوجه والزي . فأسلوب التصوير هذا يتميز بالتنميق والصقل ، ولا وجود لخصوصية الأداء بل يظهر بدلا منها أسلوب بلا وجهة ، فهو مزيج من الواقعية السردية في التفاصيل ، والنقل الدقيق للطبيعة ، ومحاولة إبراز النموذجية في الموديل نفسه إنه أسلوب « براق » وصالوني وقد أشار ناقد من نقاد فرنسا البارزين آنذاك إلى « أن هذا المشهد يمثل

بلا ريب صدى للذكريات عن الجزائر ، لكن هذه الذكريات سطحية مثل الأفكار الجالسة في رأس الرسام هوراس فيرنيه »(٩٠) .

ورغم كل محاولات هوراس فرنيه لمنح الصورة الشرقية صبغتها المحلية عبر الأزياء ، والملامح الاثنينية ، والحيوانات ، ونمط الحياة (حياة البداوة ، وشرب القهوة ، ونقل الماء ، ورواية الحكايات ، وتصوير الأواني الشرقية والسجاد والأزياء) بأسلوب الأرابسك لم يُفْلت من الوقوع في دائرة المبالغة التزيينية السطحية والاستعراضية دون الغوص في عمق العالم الشرقي الداخلي ، مما يجعل كل تفاصيله الصحيحة شرقية بشكلها ، غير أن اداءها في شكل توفيقي جعلها تبدو قطعا «متناثرة وكأنها بيت شيد من ورق اللعب »(٩١) .

وعمليا كانت جميع لوحات هوراس فرنيه الإستشراقية تتميز بقدر معين من تمثيل الحدث الشرقي التاريخي ففي لوحة « ثياب يوسف » يحاول فرنية تقليد فناني اللوحة التاريخية الشرقية المستقاة من التوراة والإنجيل . فاسطورة يوسف الذي باعه أخوته شكلت موضوعا للوحته المذكورة حيث يبدو الأخوة بالقرب من بئر وتحت ظلال نخلة وارفة الاعذاق يفكرون في حيلة لصبغ ملابس يوسف بالدماء وتظهر قطعة من السجاد بأيدي اثنين منهم في وعاء مملوء بدماء عنزة مذبوحة للتو وملقاة على الأرض هي والسكين . بينما ينشغل أحدهم بالتأمل واستعراض محاسن وجهه الشرقي (الشخص الجالس على يسار البطل الرئيسي والشخص الذي يرتدي عباءة سوداء ، واضعا أصبعه على فمه دلالة على كتمان السر .) وإلى يمينهما يجلس شخصان يلعبان لعبة ما وخلفهما تمتد الخيم وقطعان الغنم وقوافل الجمال المنطلقة إلى « الجبال » التي تمتد في نهاية خلفية اللوحة .

وفي الزاوية اليمنى من الجزء الأمامي تبدو بعض الأدوات التزينية الشرقية كعادة معظم الإستشراقيين السطحيين والاستعراضيين (الجزء الأمامي مفروش دائما بنتاج يدوي شرقي والجزء الْوَسَطِيُّ يملؤه الحدث أو الإنسان ، الجزء الخلفي يمثل الطبيعة) .

إن التصنع والاستعراضية المبتذلة أفقدتنا الحدث التاريخي جديته وتراجيديته . فبدا الأبطال كل في واد ، رغم جمعهم في حلقة الحدث الرئيسية » حول ثياب

يوسف التي تشبه قطعة « السجاد » أكثر مما تشبه الملابس . فضلا عن «الديكور» في سيماء الوجوه ، والنظرات وحركات الأصابع والأيدي . وما ينقذ فرنيه عادة في لوحاته الشرقية التاريخية هو اللون والضوء القريب من أسلوب انغر والاكاديميين « الصالونيين و في فن التصـوير الفرنسي بأواسط القرن التـاسع عشر . وبخاصة فيما يتعلق بلمعان اللـون ، ونموذجية التفاصيل ، والتقسيـم وبرودة الأجساد ، وجمود بنـاء التركيب العضـوي العام . غير ان فـرنيه الـذي يحسب على المدرسـة الرومـانسية بوصفـه بدأ معها في العشرينيـات (في غمرة المعـركة الرومـانسية) لم يمثل لقـوانينها الشكلية سـوى باتقانـه فن مـزج اللون والضوء ، ولكـن ببريق ولمعان هو اشبـه بلمعان اللون الكلاسيكـي والأكاديمي أكثر منـه إلى الرومانسي وخصوصا مـا يتعلق بضربة الريشة وعفـوية العجينة اللونية على سطـح اللوحة والبعـد عن « الخطـوطيـة » ومنح اللـون حريتـه التشكيليـة والتعبيرية عـن روح الحدث التـي ميزت معـاصريه الـرومانسيين . إن الكـلام عن شرق « ملفـق » و «مشوه » و « مختلـف » تظهره لوحتـان من لوحات فـرنيه الشرقية بشكـل واضح ومباشر هما : لوحة « يهوذا وتامارا » ولوحة « الاستيلاء على سمالا » . ففي اللوحة الأولى يظهر الشرق التاريخي في صورة مبتذلة للشهوة حيث يمثل يهوذا على شكل رجل عربي مسن ومترف يقنع تامارا (التي تبدو على شكل غانية شرقية تبرز ثديها وفخذها بشكـل مسف ومبتذل إلى حد المبالغـة) باغرائها بخاتـم في يده . وهل يعقل في صورة المرأة الشرقية سواء كانت يهودية أم مسلمة أن تغطي وجهها وتسفر عن ثديها وفخذها . وهل من المنطق الفني ان يجمع هذا الجمال النموذجي البراق المثالي للشكل الشرقـي (الإنسان بملامحه وملابسه ، الجمـل ، الطبيعة) وذلك المضمون الرخيـص للصورة الروحية التاريخيـة التي يبغى منها الدلالـة على مادية الشرقـي وغرائزه وضعفـه أمـام المرأة ، ورخـص المرأة في عرض مفـاتنهـا في الهواء الطلق . يرى هوراس فـرنيه مسرحا معقولا لابراز مهارتـه اللونية . مسرح التماثل بين التاريخ التوراتي (المضمون) والصورة الشرقية الجمالية الإسلامية (الشكل) .

لقد عرف هوراس فرنية بصفته « مؤرخ الجيش الفرنسي » والمجد الرفيع لبلاط الملك الفرنسي شـارل العاشر ، ومن ثم لويس فيليـب ، ولبلاط القيصر الروسي

نيقولاي الأول ، حيث كان ينتقل من بلاط إلى بلاط سعيا وراء المال . وكان يتمتع بنفوذ كبير في المؤسسات الفنية في فرنسا ، وفي أوساط البرجوازية والعسكريين ، وفي الصالونات وهيئات التحكيم في الصالونات ، وتوفرت لديه امكانيات كبيرة لبيع لوحاته وأعماله الليثوغرافية . « كما كانت لديه القدرة على التكيف مع أي نظام ، شرط ألا يفقد مكانته في مركز الصدارة » (٩٢) . وقد حققت لوحاته الرقم القياسي في البيع في فرنسا ثلاثينيات وأربعينيات القرن التاسع عشر . وفي عام ١٨٣٥ عاد فيرنيه من روما وتولى إدارة متحف التاريخ العسكري في فرساي وتولى زخرفة جدران إحدى القاعات الرئيسية فيه . وموضوع الزخرفة هو تمجيد انتصارات الجيش الفرنسي في الجزائر وأهمها لوحات تمثل حصار المدن الجزائرية ، والمعارك الرئيسية « حصار مدينة قسطنطينية » ، و«معركة عبرة » و « الاستيلاء على مقر سمالا » ففي اللوحة الأخيرة بلغت «الاستعراضية » و « التلفيق » حد المبالغة . فقد صور فرنيه صورة هودج عربي وقع في شرك المعركة ودب الذعر في وسط الحريم الذي يرافق الهودج ، وهي صورة غير مألوفة وغير معتادة أن تصور المشاهد التاريخية بمسحة شهوانية استعراضية ، فتبدو النساء الشرقيات اللعوبات يرتدين الملابس الزاهية المكشوفة التي تجعلهن لايشبهن نساء الشرق الحقيقيات باستثناء أزيائهن ، أمام المشاهد «الشرق الموهوم » الذي لاعلاقة له البتة بالشرق الحقيقي . إن لوحة « الاستيلاء على سمالا » التي عرضت في صالون عام ١٨٤٥ قوبلت بانتقادات شديدة من جانب النقاد . فكتب غ . بلانش يقول : « أنها رواية وضعت في صيغة تقريظ أو نشرة اخبارية ، لقد تحول رسامو المعارك إلى محررين للنشرات » (٩٤) . كما كرر مشارل بودلير هذه الفكرة بقوله إن السيد فرنيه من العسكر الواقفين أما حَامِل الرسم . وهو يتملق الشعب برسمه ومآثره وإلى هذا يعزى نجاحه (٩٤) .

وكان هوراس فيرنيه أول رسام فرنسي يشعر بأن أفريقيا هي بلاد المستقبل ، ولهذا ربط اسمه بالجيش الفرنسي أملا في كسب المجد « سوية معه » بيدأن هذا المجد لم يواكب فيرنيه فترة طويلة . وفي نهاية القرن التاسع عشر طوى اسمه النسيان تقريبا . ولم يؤثر فيرنيه كرسام على أحد من معاصريه ومن الأجيال

اللاحقة ، ولم يستحدث أي اتجاه فني . زد على ذلك أن لـوحاته المتعلقة بتمجيد الحملة الإستعمارية الفرنسية في أفريقيـا اتسمت بطابع غير إنساني واضح ، وفيما كان فيرنيـه يمجد مـآثر الفـرنسيين عمل بهذا على تمجيـد الإستعمار ووقف ضـد حرية الشعوب ودافـع عن مطامع الفرنسيين القومية « والشـوفينية » في أفريقيا . ويشكل ابداعه خطا رجعيا في الإستشراق بفرنسـا من حيث شكله ومحتواه . لقد كانت أفكار فيرنيه غريبة عن الشرق وحضارته واستغل الإستشراق فقط من أجل إظهار عظمة الأمة الفـرنسية وتكريس الإستعمار . وهناك عدد مـن الرسامين قد انجزوا لوحات مشـابهة قبل فيرنيه وبعده أيضا ، لكن هـذا في الأحوال كافة إتجاه غير إنساني في الفن ، وجفاف للفـن إطلاقا» (٩٥) . ولا يعلو على وصـف وقائع محكمة »(٩٦) .

ومن الفنانين الذين ارتبطوا برسم المواضيع الجزائرية في الثلاثينيات ت . فرير وي . فلاندين غ . فاتيو وت . فيليبوتو وبيلانجيه ، وغيرهم .

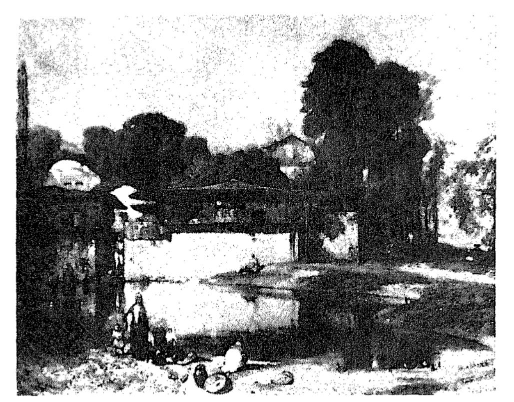
ويمكن القول لـدى استعراض بعض النتائج بحدوث تـرابط عضوي محدود في فن التصوير للـرومانسية الفرنسية ، أبان فترة العقـد الجديد (١٨٣٠ ـ مطلع ١٨٤٠) بعـد اتصـال الـرومانسيين بـالشرق مبـاشرة ، بين المبـادئ الاستيتيكيـة الفلسفية للشرق والغرب ، وتسلل واقع العالم المغاير عمليا إلى جميع أصناف الفن (الفن التاريخي والمنـزلي والمناظر الطبيعية والبـورتريه) ومواضيـع (« زينة داخل البيـوت » و « الموسيقـى » « والرقـص» في فـن التصـويـر الرومـانسي . وأصبح الإستشراق في كل مكان ميـدانا لاختبار المقولات الفنيـة الرومانسية » التراجيـدية والهزلية ، والسامية والشعبية و « النخبوية » ، والجميلة والقبيحة . ولأول مرة في تاريخ الفن الأوربي صـار الرومانسيون يستخدمون المقـولات الجذرية للاستيتيكا حيال الإستشراق ، وبفضـل هذا يكتسـب الإستشراق تأويلا خـاصا يتفـق مع خصائص المثل الأعلى الرومانسي لصور الحياة والبيئة .



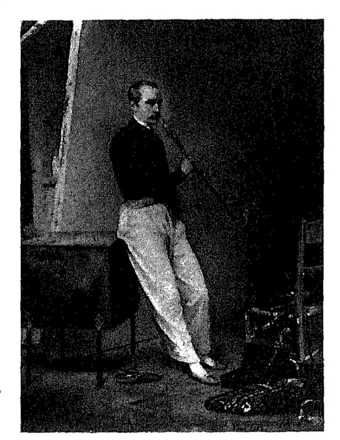
١ ـ ديكان ، الخروج من المدرسة التركية .



٢ ـ ديكان ، مدرسة تركية .

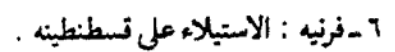


٣ ـ ديكان ، منظر طبيعي تركي .

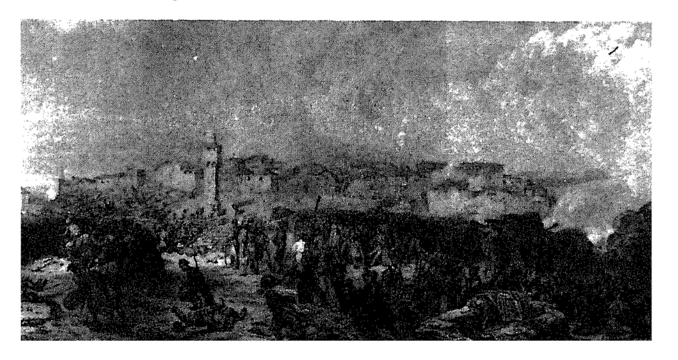


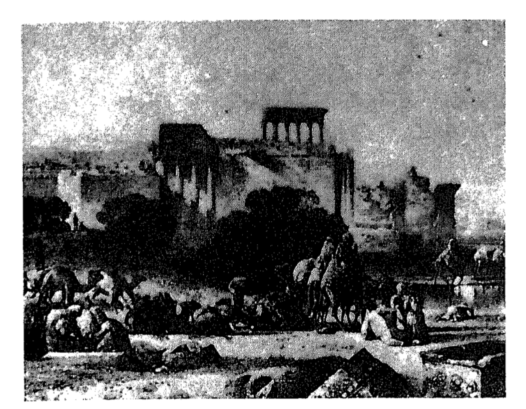
٤ ـ فرنيه ، بورتريه شخصي
للفنان بالزي الشرقي .

٥ ـ منمنمة إسلامية : رقص وغناء وحفل صيد .

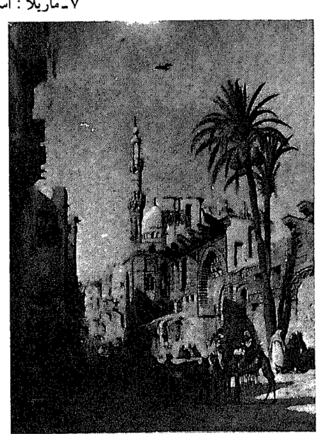


٦ ـ فرنيه : الاستيلاء على قسطنطينه .





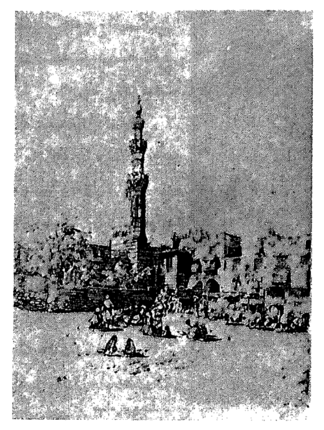
٧ ـ ماريلا : استراحة القافلة عند خرائب بعلبك .



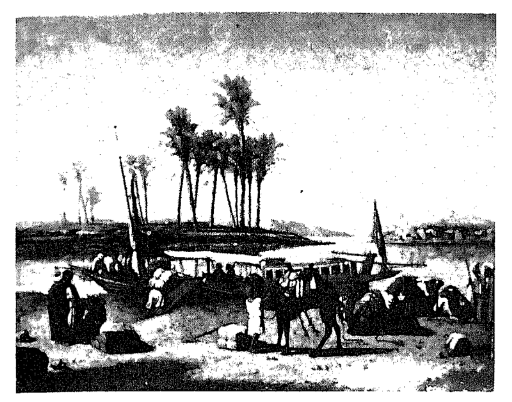
٨ ـ ماريلا : شارع فى القاهرة .



٩ ـ ماريلا من ذكريات رشيد



١٠ ـ ماريلا :
مشهد من ميدان بولاق .



١١ ـ ماريلا : ضفة النيل .



١٢ ـ ديازدى لابينا :
نساء عربيات .

الفصـــل الرابـع

الاستشراق في فن التصوير الرومانسي الفرنسي في المرحلة المتأخرة أو النهائيـة

هـذا الفصل يبحـث في المرحلـة النهايـة مـن الإستشراق الـرومانسي في فـن التصوير الفرنسي ، ويتناول أعمال آخر ممثلي الرومانسية في فرنسا .

إن مسألـة تطور الرومـانسية معقدة للغـاية ، إذ أنها بعد أن خطـت خطواتها الأولى ، ومـا كادت تتشكـل في أكثـر صفاتها جـوهريـة حتـى دخلت في فلـك الأزمـات ، الذي أحـالها إلى تـاريخ أزمـات متعـاقبـة . فالـرومـانسية لم تحقـق انتصارات نهائية ، وكل انتصاراتها كانت مشحـونة بالهزائم . وقد تصلح مراحل أزمات الرومانسيـة لأن تكون تاريخاً لهذه الحركة . فكل أزمة مـرتبطة بموت واحد أو مجمـوعة كـاملة مـن الفنانين البـارزين ، حيـث خطف الموت قسماً منهـم ، والقسم الآخر أصبح ميتـا حياً بعد أن انفصل عن الرومـانسية ، أو ابتلي بالشلل الإبداعـي . إن مصير الرومـانسية في حالات عـديدة هـو «مصير شخصيات لا أكثر» [1]. لقد خضـع فن التصويـر الرومانسي في فـرنسا لتأثير ثـورات ثلاث : ١٧٨٩ ـ ١٨٣٠ ـ ١٨٤٨ . وتعاقب الأزمات على تاريخ فرنسا في النصف الأول من القرن التاسـع عشر ترك بصماته على فن المرحلة بدون شـك . لذا نرى أن كل عقد من الزمن كانت تتقدمـه نزعة فنية ما على حساب غيرها ، كما ارتبطت بهذه المرحلة أسماء فنانين جـدد إندرجت أعمالهم تحت تأثير المبادىء الرومـانسية للفن وتبعيتها له .

وتعتبر الأربعينيات مـن القرن التاسـع عشر في فرنسـا زمن التطور العـاصف للاقتصـاد ، وإتمام الإنقلاب الصناعـي ، ففي هـذه المرحلة بالـذات ، ظهرت الحقبة الجنينيـة في «صناعـة العجائب» الحديثة التـي ترتبـط بالتغيرات الحادة في النظام الاجتماعـي والجمالي والنفسي . ووجب على رجال الفـن ليس فقـط ارضاء الذوق الـرفيع للجمهـور المتنور ، بـل وأن يأخـذوا بعين الاعتبار الـدوافع التـي

تفترضها الثقافة الجماهيرية والتي يتحكم فيهـا الجمهور المتعطش للمواضيع التي تداعـب الحواس والشعور ، وللغرابـة ـ فهـل قدم الشرق هذه الموضـوعات ؟ إن الإكتشاف «الجديد» للشرق كان ضروريـاً للحركة الرومانسية على عتبـة أزمة فنية دورية حين صار زعيم هذه الحركة ديلاكروا يحسب نفسه فناناً متفرداً في إبداعه ، فبات يشعر بـأنه «أكبر من أي إتجاه» [٢]ليقينه «بأن الإنسـان العبقري لا يخضع لأي قوانين أو مدارس ، فالعظيم في رأيه ينزع نحو انفراد العقل ، وتميز الابداع ، والفراسة غير المتناهية [٣]» فانتهى في هذه الفترة إلى تحليـل علم «جبر الهارمونية» وتحليل الخيـال والذاكرة في الإبـداع ، مقلعاً عن الواقـع المحيط ، مرتـداً إلى عالم الشعـر والاسطورة ، والتـاريـخ ، محاولاً أن يجد ملاذاً لـروحـه في «زمان» الفـن ومكانه . وبعد أن زحفت عليه كآبة الوحدة وموت الأهل والأصدقاء بينما استنفد كل من ديكان ومـاريللا مخزونهما الإبداعي الذي شكل الشرق مـرادفه الرئيسي . فأخذا في تكرار نفسيهما ، بواسطة تبـديل موضوع الشرق في الأنواع الفنية المتغيرة (في أواسط الأربعينيات توفي ماريـلا ، واصيب ديكان بمرض نفسي جعله يحرق متحفه في بـاريس وينعـزل في الريـف) . في هذا الـوقت بـدأت تتشكل الملكـة الإبداعية للجيـل الثالث من الـرومانسيين ت . شاسريو وا . فـرومنتان وعدد لا يحصى مـن الرومانسيين «الصغار» . الـذين جمع بينهم الشرق في عمليـة البحث عن مثل جمالية جديدة . وفي خضم البحث عن «الأنا» الفنية المتميزة ، فإن آخر أعلام الرومانسية (شاسريو وفرومنتان) قصدا الشرق أيضاً «بدلاً من روما» . الأول ـ بهدف العثور على «اللـون والشكل» والاختـلاج الطبيعي لـلألوان والظـلال ، والثاني ـ بهدف البحث عن مصادر للصورة والشكل الفني الحي ، وإعداد نسق جديد لتفاعل الألوان . أي أن الإستشراق في كلتا الحالتين كان مبنياً على الحاسة البصرية ، والتوفيـق بين الأدب والفن (أي بين الفكرة والصورة) ، وبخـاصة أن كَلاً من الفنانين قد وقع في مرحلة تشكله الإبداعي تحت تأثير نظرية «الفن للفن» التي يعتبر رائدهـا و«الأب الروحـي» للإستشراق الظاهـري في نهاية الثـلاثينيات والأربعينيات الشاعر والنـاقد تيوفيل غوتييه ، الذي رفـع شعار «الشرق بدلاً من روما» [٤]من أجـل فن جـذاب وجديـد أمام جيـل الشباب مـن فناني فـرنسا .

ولاسيما أن الاستشراق بات «ظاهرة ثقافية» في فرنسا في أعوام الأربعينيات وأصبح الموضوع الشرقي جزءاً مكـوناً «للشكل الداخلي» في نتاج المفكريـن والفلاسفة ، والأدباء ، والنقاد الفنيين ، ومـؤرخي الفن ، والفنانين الذين أحسـوا بقوة نبض الزمن ، ومتطلبـات العصر ، فإذا تمعنا بدقة في الفـن وقمنا بمطابقته مـع الواقع الفرنسي ، وألقينـا نظرة على آليـة بناء الصـور والأفكار ، والنـزعات فسنجـد أن الإستشراق بات «مصدراً ملهماً - إبـداعياً» يلجأ إليه كل من يسعـى إلى التجديد والأصالة .

لقد ارتشـف رجال الثقافـة والفن الفرنسيين بنهـم وبعمق من معين الثقـافة الشرقية وعلم الجمال والفلسفـة الشرقيين . في محاولة وضع أسس الفهـم الشامل لجوهر الحيـاة الشرقية وأشكـالها وحتى الأربعينيات كـانت قـد تشكلت منظـومة فكريـة - فنيـة كاملة لمجمـوعة من الأعمال في الأدب وفـن التصويـر ساهمت في كشف العالم الداخلي للشرق ومميزاته الجماليـة الأخلاقية إلى حد كبير ، بحيث إن الجانب «الميكانيكي» للتصور الشامل عن الشرق وجوهره قدمه كل من ديلاكروا وبوننغتون ، وديكان ، وماريللا ، وهيجو ، ولامارتين وميريميه ، ودي فيني ، ودي نيرفال ، وغـوتييه وغيرهـم . ومنذ عـام ١٨٤٠ بدأت الـدراسات الموسعـة والعلميـة لفهـم العـالم الشرقـي . حيـث إن أعمال دي ليسيبـس ، وبـوت ، ومارتينـي ، وسعت مـن مدارك الـدارسين لتاريـخ الشرق وحضاراتـه ، وفتحت أمامهـم بلداناً وعصوراً جـديدة (حضارات بـلاد ما بين النهرين ، الأشـورية ، الساسـانية والحضـارات المصرية القـديمة) . وفيما بين الأعـوام ١٨٣٦ - ١٨٤١ خـرجت إلى النـور أعمال ف . شـامبليون «القـواعد المصريـة» و«قـاموس اللغـة المصرية القديمة» بعد أن فك رموز الكتابة الهيروغليفية ، و«ملاحظات حول آثار مصر والنوبة» . أما في عـام ١٨٤٢ ، فقد قامت الحكومة الفـرنسية بتجهيز أكبر بعثـة علميـة إلى مصر بإشراف دي ليسيبـس حيـث جـرت لأول مرة بعـد حملـة بونـابرت عملية رصد ودراسـة شاملة وعميقـة لوادي النيل . وتم إكتشـاف آثار عديدة من تـاريخ المملكة القديمة . وبعد مضي عـام بدأت أعمال التنقيب عن آثار في بلاد مـا بين النهرين بإشراف بوت والذي إستطـاع ما بين أعوام ١٨٤٣ -

١٨٤٦ العثـور على عـدة قصـور مـرتبطـة بفترة العصر «التـوراتي» بما فيهـا قصر سرجون المشهـور في «خورس أبـاد» . وقد رافقه الفنـان ى. فلانـدين الـذي قام برسـم ومقايسـة الآثار مـن قصور ، وزقـورات ، وزخارف ، وتماثيـل ، شكلت رسومها فيما بعد القسم المصور للكتاب الذي وضعه بوت «آثار نينوى» (٥).

هـذا واستمرت الـرحلات إلى بلـدان الشرق من قبـل الفنانين ، وفي أواسـط القرن كـان الزحف الفني الفـرنسي قد بلغ أوجه . فـزار تيوفيل غوتييـه اسطنبول ومصر عـام ١٨٤٥ وكـذلـك الجزائر ، ولـ ، ميريميـة (٦) وزارت الكونيتيـة غسارين (٧) مصر . بينما زار كل من غليير ، روبرتيين ، وج لورين وف : زييم ، ونرسيـس بيرشير مصر وآسيا الـوسطى ، أمـا بيللي وديودون وهنـرى رنيو فـزاروا الجزائر. وزار تـورنمين مـا بين الأعوام ١٨٣١ ــ ١٨٥٣ الجزائر ولبنـان ، ومصر وتونـس وسوريا واسطنبول . وزار مصر كـل من أ. بيدا وجيرار دى نـرفال (نشر انطباعـاته في كتاب «الرحـلات الشرقية» ١٨٥١) ، وفي عام ١٨٤٧ قـام الفنان كوردون وكذلك كرابليه برحلة إلى النيل ، وزار الجزائر كان كل من جيرو، وش. لانديل ، وى ، لـوري الملقب بلورثين (الذى مكـث في الجزائر منذ عام ١٨٥٠ وحتـى ١٨٦٢) وكـذلـك زارهـا شقيقـه الأصغـر ف. لـورى ، ولـ . روجييـه وغيرهم . (٨) وعاد بـريس دافين علامـة الفن وصاحـب المجموعة الفنيـة الشرقية الفريـدة من نـوعها إلى بـاريس بعـد إقامـة مطولـة ومثمرة في مصر وجلـب معه أجزاء، ويقال «الغرفـة الملكية» كاملة ، لاسرة الفرعون تحتمـس الثالث ، وعدداً هائلاً مـن اللوحات والـرسوم المنفذة في مصر والمنسـوخة عن نقـوشها الفرعـونية وآثارها ، هذا وقد أثارت ضجة في الوسـط الفني الفرنسي سرقته لأجزاء كاملة من الطبقة الآجـورية المزخرفة بـرسوم والتي تغطـي جدران هياكـل المعابد الفرعـونية ونقلهـا خفية إلى فـرنسا. وهـو أول مـن قام بنشر البـوم مصور في الفـن المصري القديم والعربى الإسلامي أواسط القرن التاسع عشر (٩). ونتيجة لهذه الرحلات المنظمة والمدروسة والمكثفة ، وما صدر عنها من كتب وصور وإنطباعات ظهرت في أواسط القرن التـاسع عشر الأعمال الأولى الشاملة في تاريخ الفـن العالمي التي ضمت إضافـة إلى تاريخ الفن الأوروبي فنـون آسيا وأمريكا وأفـريقيا (شنازي ،

كوغلير ، شبرنيغر وغيرهم) (١٠) . كما أدت العلوم الطبيعية دوراً هاماً في تحفيز إهتمام الغرب بالشرق و إقحامه منظومة التطور العلمي بشكل عميق ولاسيما في علم التاريخ ، وتاريخ الحضارات الفنية . كما كان لظهور الوضعية كمنهج ـ يفسر الأحداث التاريخية بتأثير الطبيعة والوعي النفسي الجماعي (نظرية كانت وغ. سبنسر) و إدخال المنهج الوضعي في دراسة تاريخ الفن (ايبولت تين) ـ الأثر البارز على دراسة النتاج الروحي الشرقي . لقد ساهمت هذه الرحلات إلى الشرق ، ومنجزات العلوم التاريخية ، والانسانيات وعلم الآثار والنقد الفني والأدب ، والمتاحف التي غصت بالنتاج الفني والأثري الشرقي (المنهوب من أرض الشرق) في انتشار الموضوعات الإستشراقية بعد عملية فك الرموز الفنية الشرقية . وما شهدته فرنسا في بداية الاربعينيات يمكننا من إستخلاص مسألتين أساسيتين :

أولاً : إستعداد الثقافة والفكر الفني الفرنسي لعملية التماثل وتنميط المادة الشرقية ، ومن ثم نقلها كاملة على أساس مبدأ «انتشار» †"Diffusion"التقنية ، والفكر ، والمفاهيم ، والقوالب الفنية لثقافة معينة إلى ثقافة أخرى مغايرة لها تماماً . وهذا المبدأ يسترعي الإنتباه في كونه يؤكد حالة التمثل ، والتبني ، للمغاير الفني ، نتيجة لعدم وجود عوامل داخلية هي بمثابة حاجز الدفاع عن الأصالة الذاتية ضد الذوبان في الآخر المغاير . إن كل ثقافة فنية لها جذورها التاريخية التقليدية المعبرة عن النتاج الروحي لشعب ما ونشاطه والتي تملك في جوهر طبيعتها وبناها الداخلية عناصر الدفاع عن ديمومتها بوصفها تعبر عن روح الشعب وتاريخه (بما فيها علم الجمال ، وعلم الأخلاق ، وعلم النفس ، والفلسفة ، والدين وعناصر المناخ والطبيعة وعلم الإجتماع) ، وحين تقف البنى الداخلية المميزة لها عن عملية التناسل والتواصل الداخلية ، تقل قدرتها الدفاعية عن ديمومة حيويتها ، فتصبح قابلة للإختراق من قبل بنى خارجية طارئة ومغايرة ، لبث دم جديد فيها ولانقاذها من أزمة توقفها عن النمو والتطور . وقد تمت عملية «الاختراق» الثقافي المتبادل بين الغرب (فرنسا) والشرق (تركيا ومصر ولبنان بشكل رئيسي) ، اثر الاحتكاك بين جحافل أعلام الثقافة الفرنسية (وكل

فـروعها وحقـولها) وعلم الشرق الإسـلامـي . مما أدى بطبيعـة الحال إلى تفاعـل متبادل كـان من نتيجتـه الإستشراق في فرنسـا ، وعصر النهضة في مصر (الـذي انتقل لاحقـاً إلى لبنان وسوريـا وفلسطين) . فالفـن الفرنسي كان بحـاجة إلى دم جديد لاحيـاء روحه بموضوعات وأفكـار جديدة . بينما كان الفـن الإسلامي في ولايات الدولة العثمانية متقوقعاً في قوالـب القرون الوسطى ويحتاج إلى آفاق نمطية جـديـدة وتقنية لتفسـح المجـال أمـام مسلماتها الأخـلاقيـة والجمالية التقليـديـة بالتنفـس، برئة العصر الجديـد ـ عصر التطـور الصناعـي والعلمي ـ أي القرن التاسع عشر . إن هذه المقاربة في عملية «التثاقف» و«التماثل» بين الشرق والغرب على صعيد الفن ، تفترض ملاحظة ضرورية تنبع من خصوصية الواقع الحضاري والاقتصادي والسياسي والإجتماعي لكلا العالمين .

لقد اعتبر أحد أعظـم مفكري القرن التاسع عشر . هيغـل أن «مصيبة القرن التاسع عشر في أوربا تكمن في إبتذاله ولا شـاعريته وفي «أن الشكل الفني لم يعد قادراً على التعبير عن السمو الروحي» (١١) . ونتيجة لذلك بدأت الثقافة تدخل مرحلة الإنحطـاط . لقد حدد هيجل في الثـلاثينيات ، و إعتماداً على المعطيات العلمية ، تـاريخ البشريـة بوصفـه سياقـاً لوحـدة العملية التـاريخية ـ العالميـة الشـاملة، وتـاريخ الفـن بـوصفه مقـولـة تعكس روح الـواقع التـاريخي للعصر ومضمونه أما الفـن حسب ما جاء في كتابيه «علـم الجمال» و«فلسفة الروح» فهو عبارة عـن شكل معـرفة العـالم ، الذي ينطبـق على كل زمـان ومكان في تـاريخ البشرية . و«يصلح لأن يكون محتواه أية موضوعات بغض النظر عن انتمائها لزمن معين ، أو لأمـة معينة ، لكـونها تكتسب حقيقتهـا الفنية كشـيء حي وحـاضر عندمـا تمثل بها روح الإنسـان». إن صور الفرس والعـرب الفنية المشبعـة بالترف الشرقـي والإنطلاق الحر للخيـال تصلـح لأن تكون مثـالاً متـألقـاً يقتدى بـه في عصرنا»(١٢). وقد أشار هيجل إلى القرابة الروحية بين فن القرون الوسطى والنزوع المعاصر «لدى الرومانسيين» نحو الحنين للعصر الذهبي ومفهوم «الغربة الزمنية» أي «الرحيـل في الزمـان» نحو الفـروسية ، وهنـاءة «الروح» ، ممـا أدى إلى بعث الميثولوجيا الشرقية تحديداً من جانب الرومانسيين . ودخل الشرق فضاء الشمولية

الإبداعيـة الرومانسية كعنصر ضروري لأي نـوع فني نظراً لسيادة الفكـرة الشرقية على الصورة الخارجيـة بوصفها روحها وجـوهرها . لذلـك عرف الإستشراق على أبواب مـرحلة جديدة مـن تاريخ الفـن الرومانسي الظهـور في نوع جديد هـو فن تصـوير الموضـوعات الـدينية ، والميثـولوجيـة على الجدران كما استمر ظهـوره في البورتريه والمنظر الطبيعي وصور الحياة والبيئة .

ثـانيا : إن محاولتنـا رؤيـة الإستشراق مـن وجهة نظـر مـوضـوعية ، بفصـل الإستشراق الإبـداعـي عـن الإستشراق التسجيلي الاستعماري بـدأت تتقلـص تدريجياً في الأربعينيات بسبب ذلك الـزحف العارم في صفوف المثقفين الفرنسيين نحو كل ما هو شرقي . ومن الملاحظ أنه في مراحل أزمات الرومانسية التي كانت محاربة الأكاديميـة والثقافة الرسميـة لها إحدى مسبباتها ، أخذت تخف تـدريجياً قوة الصمود بوجه المشروع الثقافي الرسمي المؤسسي لدى الرومانسيين . فمن كان يقاومه ، يعزل مـن قبل القائمين على الصالونات والدوريـات الفنية والنقدية ، ولكي ينقذ نفسه مـن الجوع ، وإمكانية تحقيق الذات ، كان لابـد له وأن يخضع لمشاريعهم . ولا سيما أن الـدعاية الرسمية وضعـت «الشرق» أمام أعين الجمهور الفـرنسي بمثابـة «أرض الميعاد» و«المخلـص من الأزمـات» و«كعبة» الإبـداع ، وأرض الثروات الروحية والماديـة . فمن كان مصاباً بداء الإبـداع ، كان لا بد له من أن يعرج على الموضـوع الشرقي بحثاً عن التجـديد بأصالـة . وإمكانية إدراك الموضوع الشرقي كان يزين لها رسمياً ضرورة السفر إليه ، والسفر إلى الشرق (شرق فرنســا بالتـأكيد : أسطنبـول ، مصر ، لبنان ، فلسطين ، سـوريا ، الجزائر) لم تكـن متوفـرة للفرنسي في ذلـك الوقـت إلا عبر القنوات الـرسمية . أولاً لتـأمين تكاليـف الرحلة ، وثـانياً لتـأمين الحماية وتقديـم الرعايـة (من تـرجمة ومرافقين وسكن وغيرهـا) . لذلـك سنرى أن كل مـن زار الشرق هروباً مـن قيود الـداخل وأزمته ، أي الواقع الفرنسي ، كان لابد ، له من أن يبقى في فلك القنوات الرسمية حتى النهـاية . فـالشرق شكل مشروعـاً وهمياً للخـلاص من أزمـة الواقـع لدى الرومانسيين ، والخروج من الواقع إلى الشرق كان يتم على حساب حرية الإبداع . بما أن حرية الإبـداع هى شعار الرومـانسية الأول فإن أزمة أخـرى بدأت تلوح في

أفق الرومانسية الآيلة إلى الأفول بسبب عدم قدرتها على تحقيق ذاتها في الواقع ، وهي معالم ازمة الاستشراق الرومانسي نفسه التي تجلت ملامحها الأولى في بداية الاربعينيات . إن الزحف الثقافي الفرنسي نحو الشرق وموضوعه والذي بلغ أوجه في الأربعينيات يؤكد استفحال أزمة الواقع الثقافي الفرنسي في هروب الأدمغة من المركز إلى الخارج . وفي الهروب من موضوع الواقع إلى موضوع مغاير تماماً هو الشرق الذي أوهم الرومانسيين بقدرته على أن يكون بديلاً أزلياً لإنقاذ اوروبا من أزمة الحضارة التي تتشكل عقدتها التاريخية ـ في جوهر علاقتها بالشرق والموضوع الشرقي . وتجلت أزمة الرومانسية في عملية التكرار لكل الصور والموضوعات الشرقية التي اكتشفها رواد الرومانسية (ديلاكروا ، ديكان ، بوننغتون ، ماريلا)، ويعتبر استشراق الأربعينيات المحاولة الأخيرة لانقاذ الحركة الرومانسية التي كانت في الرمق الأخير ، فهل استطاعت قدرات الشرق المادية والروحية التي نهبت منه بفعل «العقل» الأوروبي أن تنقذ الرومانسية من الأفول؟ .

تيودور شاسريو

إن عملية البحث عن مصادر استشراق شاسريو تقودنا إلى مسلمة مؤداها أن شجرة الإستشراق التي زرعها بونابرت في حملته على الشرق قد بدأت تجني ثمارها . ولد شاسريو عام ١٨١٩ في جزر الأنتيل ، ووالده بينوا شاسريو شارك في حملة بونابرت على مصر ، وعين في العشرينيات قنصلاً في بورتريكو . وكان يمتلك مجموعة ضخمة من التحف والمنتجات الفنية الشرقية . وحين بلغ شاسريو الابن عامه العاشر بدأ بارتياد مرسم الفنان أنغر (صاحب مجموعة لوحات «الحريم» و«الغوانى» و«الجوارى» الشرقيات) . وقد شعر انغر بتفتح مواهب الطفل المبكرة فوقف في إحدى المرات أمام لوحة لشاسريو في مرسمه وهتف بصوت عالٍ قائلاً : «أيها السادة ، تعالوا وانظروا إلى هذا الصبى الذي سيصبح في يوم ما نابليون فن التصوير» (١٣). لقد كان أنغر يعتبر دائماً ان شاسريو هو أحد أكثر تلامذته إبداعاً وولاءاً لإسلوبه . ومن المستبعد أن يكون قد توقع الطريق الذي سينهجه تلميذه المحبوب فيما بعد (أي طريق الإستشراق الرومانسي المغاير لإسلوب انغر) .

بعد أن سافر انغر إلى إيطاليا ، لم يَنْسَ شـاسريو ففي إحدى المرات احتاج لرسم رأس زنجي ، فبعث رسالـة إلى شاسريو في باريس يطلب منـه أن يقوم بذلك . وقد نفذ التلميذ طلب معلمه . لكن انغر لم يستعمـل الرسم رغم أنه بقي ضمن مجموعته . وبعد سفـر انغر ، افتتح شاسريو مرسماً خاصـاً به وجعله على صورة بازار شرقـي . وبدأ بعرض لـوحاته بصـورة مبكرة في الصالـونات الرسميـة ففي صالون عام ١٨٣٦ تعرف الجمهور على ثلاث من لوحاته «عودة الابن الضال» ، «عليـك اللعنة يـا قابيـل» و«بورتـريـة ى . اراغو» . وفي العـام الذي تـلاه توجـه شاسريو في رحلة إلى بلجيكا وهولندا ، ومكث في مرسيليا ردحاً من الزمن ، نفذ فيـه العديـد من الـرسوم التمهيـديـة والتخطيطات للعـرب الجزائريين بالملابـس القومية . وقد كـانت هذه الرسومات بمثابة التحضير للتطـور التالي ، للموضوع الإستشراقي في أعمالـه . كما أقام شـاسريو بعد رحيـل انغر أيضـاً بفترة وجيزة ، علاقة وثيقة بماريـلا ، وفلاندين ، وجيرار دي نرفال ، مما ساهـم في تعزيز فكرة التوجه إلى الشرق الاسطوري لديه كمصدر للموضوعات الجذابة والأصيلة .

وعلى الأرجح فـإن علاقة الصـداقة التـي كانت تـربطه بتيوفيـل غوتييـه هي بالذات التـي أدت إلى تطوير البواعث الإستشراقيـة لديه ، وجعلت من لـوحاته صدى بهيجاً لأعمال غوتييه الأدبية ـ الاستشراقيـة . وفي مقدمة روايته «مدموزيل دى موبين» ١٨٣٦ ، صاغ غوتييـه المبادئ التي أصبحت أساساً لنظـرية «الفن للفن» "L'artpour L'art"† . وقد ورد الاستشراق كجزء من تبني منحى الفردية ، والبيتورسك ، والصبغـة المحلية ، والجاذبية اللونيـة ، والشاعرية الـرفيعة التي كان يؤكـدها غوتييه في آرائه النقديـة لفناني عصره . فالاستشراق كان بـالنسبة له الوهج المتـلاطم بالألوان والظـلال ، والصور المرئية المترعة بـالإيقاع المتنوع ، أي الشرق الحيوي العـارم ، الملتهب ، الذي يشكل متنفسـاً للاحتجاج الـرومانسي ضد النفعية البرجوازيـة وتفاهة الواقع البرجوازي المعاصر . وقـد عثر غوتييه على ضالته في المواضيع الشرقية ، حيث الاحتياطي الغني للفعالية الإبداعية المتميزة . فنشر عـدة كتب أدبيـة مستوحـاة مـن عالم الشرق المترف ، الاحتفـالي والحسي ، والرعوي . وفي عام ١٨٣٨ صـدر كتابه «ليلة من ليالي كليـوباترا» وعام ١٨٤٠

«قدم المومياء» وعـام ١٨٤٢ «الفا ليلة وليلتان» . فَضْـلاً عن تبنيه الروحـي لكل الأدبـاء والفنانين الشبـاب الذيـن اهتموا بتصـوير الشرق (مـاريلا ، ديكـان ، ديلاكـروا، شاسريو وعشرات الفنانين المغمـورين) . ولسنا الآن بصـدد البحث الموسع لفكـر غوتييـه الجمالي ـ الإستشراقـي ، وما يهمنـا هو الإشـارة إلى علاقتـه الوثيقة بفناني عصره وأدبـائه (عبر منتداه في باريس) وتأثيره كناقـد فني بارز على معاصريه في الأربعينيـات. فضلا عن دوره الذي لا يقبل جـدلا في تشكل إبداع شاسريو الشاب ، وتوجيه أفكـاره الجمالية والتقنية . إن المصادر الثلاثة (الاسرة ـ انغر ـ وغوتييه) جعلـت من «الغرابة» جـزءاً لا يتجزأ من حيـاته منذ الطفـولة . فشاسريـو لم «يكتشف الشرق، لكنه حملـه في داخله منـذ الصغر» . (١٤) وباتت الأعمال والموضوعـات الشرقية بمثـابة الحنين إلى الطفولـة ، التي يمكـن استعادة لحظاتها بالفن فقط . وعبر لوحات مرتبطة بعالم الشرق المقدس والداخلي.

برز شاسريو كفنان ناضج ومستقـل في عام ١٨٣٨ أثناء عرضه على الجمهور الفرنسي لوحتيه «سـوزانا والشيوخ» و«افينيرا انديمونا» . وتتميز هـاتان اللوحتان بوفرة الزخرفة والعناصر التزيينيـة الشرقية المزدانة بالأرابسك (السجاد ، الأزياء ، الحلى ، الأوانـي وغيرها) وبشغـف الفنـان بعالم البيـورسك الشرقـي النـابع مـن «مشاهد العالم الداخلي» لانغر وديلاكروا ، وبوننغتسون، حيث ترتبط صورة المرأة «بالحريم» المقـدس ، والسري (الحرملك) . لكنه يختلف عنهم في كـونه استطاع أن يجمع بين مقاييس الجمال الكلاسيكي اليوناني المرمري (على غرار استاذه انغر) والزينة وتـرف الحياة الشرقية (الديكور) وكـذلك بالتوليـف بين الخطوط والألوان (على عكس الرومانسيين الذين يستبدلـون بالخطوط الألوان المكثفة) . كما يتميز عن سابقيـه ومعاصريه في كونـه قد إستطاع أن يضفي متعـة حسية على الأجساد النسـائية العـارية بـإستخدامـه لقاعـدة الموديل اليـوناني في التنـاسق العضـوي والملامـح، وإدخـال الملامح الشرقيـة للـوجـه ونسب الجسـد (الأرداف الشرقيـة البـارزة، والخصر الضامـر) . ففي هـاتين اللوحتين بـرز تميز اسلـوب شاسريـو المتفرد: جمع الإطـار اللوني "colorisme"والخطى في رسـم الشخصيات ، مـع حريـة التصرف في تركيـب البناء العضـوي العام و[حياناً بالألـوان الدافئة . أي

«المونتاج» بين خاصية كلاسيكية هي الخط ، وخاصية رومانسية هي اللون .

وفي وحدة العنصرين الحسي وما فوق الحسي (النبل ، السمو لصورة المرأة ، حيث يتوحد الجسد الكلاسيكي اليوناني وحركة وضع الجسد الشرقي وزينته الممثل للمتعة ، والذي يذكرنا ببطلات «ألف ليلة وليلة» وشعر الوصف الفارسي والعربي . إن عملية «توليف» المتضادات والتي يبدو للوهلة الأولى أنه من الصعب حصرها في وحدة عضوية متماسكة ، شكلت أساس أسلوب شاسريو الاستشراقي النخبوي ـ الانتقائي . وفي هذا يمكن تميزه كرومانسي وكاستشراقي . لقد وجدت هاتان اللوحتان حماسا في دوريات النقد الفني . وقد أعلن غوتييه في نقده لصالون ذلك العام «عن ولادة مجد جديد ودم جديد للمدرسة الفرنسية في فن التصوير الرومانسي»[١٥]. فكتب بصدد لوحة «سوزانا والشيخ» يقول : «إن مستقبل فن التصوير الرائع والصحيح يكمن في تصوير الجمال الشرقي ، إن تلك الصورة الهجينة بما فيها من جمال شرقي حيث العيون الحور الواسعة ، والأنف المستقيم ، وإستدارة الوجه كالبدر المزدهر بإبتسامة ، والوجنات البارزة قليلاً ، وظلال السمرة الشاحبة والشعر المجنون ـ كل هذه الملامح تنبىء بمستقبل شاسريو الرائع والبهي ، ولا ندعي بذلك النبوة ، لكننا نقول هذا بثقة ، وقلما تخطىء توقعاتنا»[١٦] .

إن إحساس شاسريو المبكر بروح العصر ، وتربيته الفنية العاليةجعلته يستطيع التقاط المفاصل الأساسية للذوق الفني الصالوني المعاصر . ولكن من رؤية شخصية انتقائية ـ توليفية حددت مساره المتميز ، المستقل ، لاستحالة أن يكون تابعاً وفياً لأي من معلميه (سواء انغر أو ديلاكروا) . لم يكن شاسريو ذلك «الرومانسي المتمرد» كالجيل السابق من الرومانسيين . ودخوله إلى الحركة الرومانسية مر عبر النزوع نحو «الغرابة» و«غير المألوف» . ولا سيما بعد أن بدأت الرومانسية تنحو في أواخر الثلاثينيات نحو «فخامة الأسلوب» و«الاحتفال بالتصوير التاريخي» و«الصالونية» ، و«الحسية» أي نحو نمط هو إطار مرن للمتغيرات اللونية ـ الضوئية في موضوعات متكررة يلعب فيها المضمون دور القالب العام للتجربة التقنية ، القائمة أساساً على التوليف واصطفاء ـ تركيب

عناصر متعددة وأحياناً كثيرة غير متجانسة .

كما أن دخوله الحياة الفنية مبكراً ، جعلـه ينخرط في عملية البحث عن الجدة والأصالة للخروج مـن أزمة فن التصوير التي تنازعتهـا تيارات عديدة ، دون أن يستطيع أي من هذه التيـارات السيطرة والاستمرار الإبداعي طويـلاً . فقد حدد شاسريـو مواقفه مـن الفن بسرعة ، وحسـم أمره في ضرورة البحث الـدائب عن الجديد .

إن فترة إقامـة شاسريـو في إيطاليا نمـت في شخصيته الفنيـة الميل الجارف . نحو التـزيين والأرابسك والتـاريخ والتفخيم في الموضـوعات وقـد تجمعَ إبـداعه بشكل رئيسي حول صورتين نمطيتين وتقليديتين للشرق : الشرق المترف ـ الحسيّ ـ الاسطوري والشرق المقدس التاريخي ـ الديني . وفي كلا الصورتين دخل الشرق مرة أخرى معادلة الجدة والأصالة .

في صالون عـام ١٨٤٢ عرض شاسريو إحدى لوحـاته الشهيرة («ازفير تتهيأ للقاء آشور» ، اللوفر ، باريس) . وموضوع اللوحة مقتبس من الميثولوجيا الشرقية القديمـة . يشير الباحث البـولوني ز. كوسيـدوفسكي إلى اسطورة ازفير في كتـابه «أساطير الكتـاب المقدس» قائلاً : «مـن الصعب إدراج اسطـورة ازفير في عداد الأدب الديني ، ولاسيما أن اسم الرب قد ذكر فيها مرة واحدة فقط ، أما اسلوب السرد فهـو حيّ ومتنـوع ، والموضوع مفعـم بالتـوتّـر الدرامـّي ، إن وفرة الصـور المتناسقة واللـونية تخلب الألباب . . . غير أن المسيحيين الأوائل قد كـذبوا قصة ازفير ، ولكن مـا لبثت الكنيسيـة الكاثـوليكية أن أدخلتهـا فيها بعد في نصـوص الكتاب المقدس الشرعية . وهناك رأي مفاده بأن هذا الكتاب ألف خارج حدود فلسطين في بلاد فارس»(١٧) .

إن الفكر الجمالي الرومانسي أعاد رؤية التاريخ والحضارات القديمة والمتوسطة وحتى الميثـولوجيـا التاريخيـة والدينيـة من بين أبنيـة هذا الفكـر . ولذلـك نجد الرومانسيين قد أعـادوا بناء . الميثولوجية فنياً وحتى أخـلاقياً بها يتلاءم ورؤيتهم للحياة والجمال والكـون ، والقدر ، والتاريـخ . ففي مـوضوع لوحـة «ازفير» ركز الفنان شاسريو على عنصر الشكل ، والإطار الفني البحث المبني على رؤية ترفية

ـ حسية رومانسية مسبغة على الشرق التـاريخي الذي ينضح من ذاته بصور الترف والحسية فتبدو في اللوحة ازفير الرائعة الجمال نصف عارية ، تتزين للقاء آشور . فهي مركـز الموضوع ، وهي مركـز الاهتمام الجمالي للفنان ، وكل ما حـولها (المنظر الطبيعـي الخلاب في خلفية اللـوحـة ، صناديـق الحلي والمجـوهرات ، الخادمـة الزنجية التي تساعدها في التـزين) ينضح بلحظة الانتظار ويضفي على جمالازفير مسحة إغواء وقلق داخلي .

يتقدم شاسريو في بعض التفاصيل كوريث مجدد لإسلوب المدرسة الإيطالية للقرن السادس عشر (Manierisme) في اختيار الشخصيات : الحسناء ـ العارية ـ والزنجيـة (وهي عناصر بدأهـا فيرونيز وثيتسيان وجورجـوني ، ولاحقاً رمبرانت وفيلاسكيـز) بغية خلق الإحساس الجمالي عـن طريق استعمال نظريـة المتضادات اللونية ـ البشرة البيضـاء والملامح الواضحة» (العيون الزرقـاء ، والشعر الأشقر ، والفم المكتنز) والبشرة السوداء للزنجية التي تقـف بجانبها لتزيد من حدة جمالها ـ حيث على خلفية القبح يبدو الجمال أكثر إشعاعاً ـ (إن موتيف الزنجية عادة فنية أوربية بعثها الرومانسيون في مـوضوع «الجواري» ، و«العاريات») . لجأ شاسريو إلى منظومة الإشارات ، والصور والدلالات الممثلة للشرق في تاريخ الفن الاوروبي (الحريـم ، الخصيان ، الـزنجيـات ، الزخـارف البهيـة ، الترف) ، وقد حـاول شاسريـو أن يحقق نمـوذج الجمال المثالي عبرهـا . وفي صورة الـوسط المثـالي ، أو «الداخل» "interient" لمشاهد الحب الشهواني ـ يتحقق نموذج الحب الرومانسي الـذي بحث عنـه الـرومـانسيون في الشرق . وحين لم يجدوه في واقـع الشرق إثـر رحلاتهم . كما فعل جيرار دي نـرفال مثلا ـ حاولـوا ان يتخيلوه في ماضي الشرق لارضاء نزوعهم الداخلي اليه .

والجدير بـالذكـر أن العـديـد من الفنـانين قبـل شـاسريو (وحتـى الأدبـاء وخصوصاً تيوفيـل غوتييه) سعوا إلى «فك رموز» الحريـم الشرقي ، المحرم عليهم رؤيته ومعـايشته وحـلّ أسراره فلم يبـق فنان فـرنسي في النصف الأول مـن القرن التاسع عشر ، إلا وتطرق لموضوع الحريم والجواري . ليس لتصوير ماهية الشرق الحسي ، السري فحسـب ، وإنما للتعبير عـن تـوق ذاتي لهذا «العـالم» العـابـق

«بالقدسية» و«السرية» و«الداخلية» المعادلة للباطنية . إن صورة المرأة الشرقية قد تشكلت عبر منظومة صور ايقونغرافية معينة ساهم فنانو هذه الحقبة . في تثبيتها في التصوير الفرنسي : الحسناوات الجالسات أو شبه الراقدات ، بأردافهن العريضة ، وقوامهن الممتلىء عافية روحية وجسدية ، قد تلفعن بأغلى الأزياء الخفيفة الغالية المزينة بالحلي الثمينة ، تتقدمهن في الجزء الأمامي ، الفنون التطبيقية المترعة بالأرابسك (انظر على سبيل المثال «نساء عربيات» لـ. دياز دي لابينا وجزائرية مستلقية على العشب» لـ. ك. كورو ومجموعة انغر حول المستحمات ، ونساء الجزائر ، ونساء بونتنغتون ، والسيد اوغست وغيرهم). وغالباً ما كانت صور «الحريم» الشرقي عبارة عن مسرح اختباري لقدرات الفنان التزيينية وارخاء النزوع نحو الأرابسك واللونية . لذلك نرى أن شاسريو في بناء لوحته التاريخية «ازفير» لم يخرج عن فلك المنظومة التقليدية لصورة المرأة الشرقية . بتعبير آخر لم يحقق شاسريو اكتشافاً في عالم الشرق بالمقدار الذي كان فيه اتباعياً ونمطياً ، رغم أنه استطاع أن يصل في تأويلاته لجمال النساء الشرقيات إلى الذروة، مضيفاً جاذبية وحيوية مغايرة لمرمرية وجمود أجساد «نساء» معلمه انغر، ومتقدمة بجرأتها الاجتماعية عن «نساء الجزائر» القابعات في مناخ سلبي الحركة متلق وغير فاعل . ان ازفير تمثل فعل المرأة التي ترسم خطوط تاريخها وقدرها ، في حركة البطل الفاعل الإيجابي .

يتميز فضاء لوحة «ازفير» في انتقاء مدروس لتفاعل الألوان : الظلال الخفيفة لعمق لون الجسم تتجاور مع الألوان المائلة للزرقة السماوية (عيون ازفير ، ثوب الزنجية المزخرف ، وكذلك شفافية زرقة السماء في خلفية اللوحة) . وارتبطت المرحلة التالية من إبداع شاسريو الشاب بفن التصوير على الجدران "La Peinture Monamentale" الذي أعيد له الاعتبار في الثلاثينيات حين حاولت الملكية الفرنسية ترميم المباني والآثار المعمارية الدينية والمدنية التي طواها النسيان بعد الثورة الفرنسية ، إثر تراجع القيم والموضوعات الدينية ـ المسيحية والتوراتية ـ أمام فكر عصر التنوير العلماني وإزدهار مدرسة دافيد الكلاسيكية الجديدة .

أ. الجداريات :

لقد وسع النظام الملكي الفرنسي بعد فشـل ثورة ١٨٣٠ من آفاق وإمكانيات تطور التصوير الجداري ، وذلك باستخدامـه له كوسيلة لتمجيد الأمة ، كما دعا الفنانين لتـزيين المباني الدينيـة ، ومنحهم الحريـة المطلقة في اختيار الموضـوعات وطريقة معـالجتها ، وتقنيتها ، وجملة ألوانها بما يتـلاءم والنزعة الفرديـة ، وحرية الإبداع التي أصبحت شعار المرحلة في فن التصويـر كما إن عدم تدخل الدولة له أبعاده أيضاً التـى توجد في عملية أبعـاد الفنانين عن الموضوعـات الدينية «ذات الإلهام الدينـي الحقيقي» . ولاسيما أن فناني فـرنسا (الجيـل الثاني من أبنـاء الثورة الفرنسية) كانوا يرون في فن التصويـر الجدارى إما عملية «تجارية» مربحة ، وإما مسرحـاً لتمارين فنيـة ــ جماليـة بحته ، وتصـور ذاتي للـدِّيـن وفهم على «اسـس ومنطلقات جديـدة» نابعة من روح المرحلـة ، وفرصة ذهبية لتقليـد فناني الماضي العظام والاقتداء بإبـداعهم وأسلوبهم . "Le grandstyle" وبعد فشل مبادئ ثورة ١٨٣٠ الذي تمثل في رد فعل الرومانسيين بهروبهم إلى الطبيعة (إزدهار المنظر الطبيعي) وإلى التاريـخ (القرون الوسطى الـذهبية ، إخياء الإسلوب الغـوطي ، والموضوعات الدينيـة) في نهاية الثلاثينيات أخذت حركة النقد الفنـي بالدعوة إلى تخليص الفن المعاصر من أزمته ، بالنزوع إلى خلق «فن عظيم» على غرار العصور الماضية . فأصبحـت مهمة تطوير فـن التصوير الجدارى إحدى المهـام الرئيسية للدولـة ولحركة النقـد ، وإنجذب إليها اعـلام المرحلة صاغـرين . ومـن خلال مقتطفات من آراء نقـاد المرحلة نستشف الدعوة إلى الربـط بين الإبداع والتفخيم يقول غ . بلانـش «إننا نعلن اليوم بـأعلى صوتنا عن تفـاهة أشكال فن التصـوير الحالي وضعفه وإبتـذاله . فبـأية الوسـائل يمكن تخليصـه والعودة بنتـائج مثمرة عليه؟ نجيـب عن هذا السؤال بما يلى : اعيـدوا لفن التصوير مسرحـه البدائي ! قدموا المعابـد والقصور والأبنية المدنية للفنانين ، إمنحوهـم جدرانا ، وأدمجوا بين فن التصـوير والعبارة . «فـإن فن التصوير الجدارى يمنـح الذي يقوم بـه سمواً روحياً لا يمكن بلوغه في حالة إنجـاز لوحات صغيرة . إن فن التصوير الجداري وسيلة مثلى لتربية الفنانين الـذين يمارسونه» . (١٨) وأشار الناقـد أ. ديكان عام

١٨٣٦ إلى «إن فن التصوير الجداري يجعل الأمة أكثر جبروتاً وخلقاً وثقافة» (١٩) كما دعا الفنان انغر معاصرية من الفنانين الشباب إلى إحياء فن التصوير الجداري «وتسخيره في معادلة التناسق بين التاريخ والدين والفن» (٢٠). وانضم إلى هذه الأصوات أعلام النقد الفني آنذاك ت. غوتيية، وبيليتان، ب. مانتس، لافيرون، غ. بلانش. ومن أهم البواعث على إحياء فن التصوير الجداري إجراءات الحكومة في تجديد بناء الآثار القديمة واعادة بنائها وبناء العديد من المباني الدينية والمدنية الجديدة التي تمجد أبرز الأحداث في التاريخ الوطني الفرنسي. وننوه أيضاً بالنشاط النظري والعملي للمهندسين المعماريين أمثال فيول ليديوك، ف. فولتير، وإصلاح الكنائس المشهورة: سان دني، سان ـ فينسان، نوتردام، دي لوريت، وسان ماري، وزخارف قصور البوربون ولوكسمبورغ. فضلا عن هوس اقتناء الآثار القديمة والمتوسطة، وتزويد ممتلكات اللوفر بها. إن هذا الاهتمام بالمواضيع المسيحية والتاريخية ـ الميثولوجية الذي دخل معادلة اليقظة القومية والوطنية الفرنسية والعودة إلى ينابيع تاريخها في القرون الوسطى المسيحية لعب الدور الأساسي في التوجه نحو التقاليد ومحاولة تحديثها وفقاً لروح العصر الفنية في الأربعينيات من القرن التاسع عشر. إن عملية التعامل مع تاريخ القرون الوسطى، وتاريخ المسيحية الفني (الإسلوب الغوطي والصوفية للقرنين الثالث عشر والخامس عشر)، دفع باتجاه بعث المنظومة الايقونغرافية الدينية القائمة على ميثولوجية الكتاب القدس، والتي كرسها الفنانون الطليان منذ عصر النهضة، وأعاد إحياءها «جماعة النزاريين» الألمان في أوائل القرن التاسع عشر. وفي كلا التقليدين كان لابد من «الصبغة المحلية» بغض النظر عن الإتجاه الفني، ومن هنا عاد الشرق من جديد ليحتل مكانة بارزة وليمثل الاصالة والجدة في الفن الديني المسيحي الذي انبعث كرد فعل لفشل تحقيق مبادئ الثورتين الفرنستين ١٧٨٩ و١٨٣٠. وقد شارك في عملية بعث الموتيف الشرقي مع «البعث الديني» في الفن الجداري كوكبة من الفنانين منهم شامارتين، وارسيل، ديلاكروا، وفلاندين، وأ. فرنية، وشاسريو، وغيرهم. كما ساهم العديد من الفنانين من غير الرومانسيين مثل

جيرار ، وروجيه بيكو ، ودي بيجول ، وهييم أيضاً . وأدى الاحتكاك المباشر للعديد من فناني فرنسا بعالم الشرق إلى نمو النزوع نحو ربط «فخامة الأسلوب» بما هو شرقي ، لذلك ألبس العديد من الفنانين الرومانسيين الذين زاروا الشرق أبطال لوحاتهم الجدارية المسيحيين «ثياباً عربية إسلامية ، مع الدقة في التفاصيل الاثنينية العربية في الوجوه وكذلك النزوع نحو التزيين والزخرفة والبيتورسك»[٢١]. (في عام ١٨٣٧) نظمت بأمر من الملك مسابقة من أجل تزيين جدران قصر فرساي وابهائه . وقد خصصت إحدى قاعاته لتصوير «مآثر» الجيش الفرنسي وتخليد معاركه في الجزائر . فدخل الاستشراق أيضاً بوصفه عامل «الصبغة المحلية» (وقد فاز في هذه المسابقة أ. فرنيه فنان الجيش الفرنسي الأول»). ولا جدال في أن مسألة التنادي من قبل المؤسسة الرسمية الأكاديمية ومن قبل النقاد والفنانين المستقلين بإبداعهم عن المؤسسة ، هي بمثابة دعوة صريحة للخروج من الأزمة الفنية والروحية المطبقة على واقع فرنسا . فالعودة إلى الدين ، ومحاولة التوليف بين فن التصوير والعمارة ، وإعادة الاعتبار للآثار الدينية التاريخية ليس إلا حالة تقهقر إلى الماضي (الزماني) لعجز الحاضر عن إنتاج قوالبه ونظمه الروحية . فهل استطاع بعث فن التصوير الجداري إنقاذ الفن الرومانسي والفرنسي بشكل عام من أزمته؟

برز الفنان شاسريو بوصفه فناناً مبدعاً حقيقياً في فن التصوير الجداري حيث استطاع هذا الفنان أن يجمع بين المؤهلات الكلاسيكية العالية (التي دخلت في صلب تربيته الفنية منذ دراسته على يد الفنان انغر) والميل العارم نحو النهج الرومانسي اللوني وديناميكية التركيبة الفنية لبناء الحدث التاريخي . واعتبر شاسريو واحداً من أبرز فناني عصره في عملية «التحديث» التي باشرها يافعاً ، وفي خلق لغة فنية جدارية جذابة وحية ، كان للإستشراق الحيز الرئيسي في منحها خصوصيتها وجدتها وأصالتها شكلاً ومضموناً .

واجه شاسريو الابتذال الذي تشمئز منه النفس الرومانسية في الواقع البرجوازي المتأزم ، بعالم سحري بهيج ، وبالصور «الغريبة» للأحلام الذهبية والتصور الذاتي عن الشرق ، وبسعيه «لإدخال بداية شاعرية مضيئة على الواقع

الرتيب والقبيح» عبر « فـن التصوير العظيم» المتوجه بخطابـه الفني لقطاعات واسعة من الجمهور الفرنسي ، قاد المشاهد الفرنسي نحو آفاق جديدة تمثل محاولة تحقيق الحلم أو محاولة تمثله به .

وقبل أن نبدأ بتحليل أعمال شاسريو الجداريـة نود أن نورد الملاحظة التالية : بـالنسبة للمشـاهـد الفرنسي في أواسـط القـرن التاسـع عشر : بـرزت النزعـات التحديثية واضحةً تماماً في هذا النوع الفنـي بالذات ، ولكي نستطيع تتبع الخيط الرفيع في سيـاق تطور الاستشراق في هذا النوع الفني فلسـوف نسمح لأنفسنا في البـداية أن نبحـث في أعمال شـاسريو الجداريـة وفي سيـاق تسلسلها التـاريخي وتتابعها الـزمني ، أي بدءاً من أعمال مـا قبل زيارة الجزائر وما تـلاها ، سعياً إلى وحدة رؤيتهـا في حركـة تطورهـا دون إنقطاع للكـلام عن رحلـة الجزائر . تعتبر جداريـات كاتـدرائية سـان ـ ميرى في بـاريس أولى الأعمال الجداريـة الضخمة لشاسريو الشاب (بدأها في عام ١٨٤٣ وهي اليوم في حالة سيئة) . واختار الفنان لهذه الكاتدرائية فصولاً من اسطورة «مريم القبطية» أو «مريم السوداء» أو «مريم المصرية» كما كـان يسميها الفنانـون ونقاد الفن المعـاصرين له . وتنـدرج اسطورة القديسـة المسيحية في عـداد الأساطير الشهيرة في القـرون الوسطـى عن الفتيـات الخاطئات (مريم المجـدلية ، بيلاهيا ، تايسيا) وقد دخلـت هذه الإسطورة حيز التطبيق الفنـى في فن عصر النهضـة ، إثر تشكل المنظـومة الفنيـة الايقونغـرافية المسيحية ، وزيـادة الاهتمام بمصر وتاريخ إنتشـار المسيحية الذي سبـب اهتماماً عـارمـاً بـالموضـوعـات والمؤثرات المصريـة في القـرنين السـادس عشر والسـابـع عشر)[٢٢]. وقد تعـرضـت صـورة «مريـم القبطيـة» إلى تغييرات نوعيـة في اسلوب تصويـرها . أما شاسريـو فقد حاول في فهمه الفنـي الجمالي لها السير على خُطَى الرومانسيين الألمان ، فإذا كان شليرماهر قد أسس «الديانة الحسية» ونوفاليس قد أقام ديانتـه على أساس إعادة بناء العالم ضمـن فهم صوفي له . فـإن شاسريو ، «استحدث» ديانة جديدة هي «ديانة الجمال» أو «عبادة الجمال» ، حيث دمج بين الإمكانات التعبيرية في معـالجة موضوعات القرون المتوسطة مـع بناة الشرقية التي تشكل الغرابة والترف والمثالية الجماليـة (التصور المثالي عن الجمال الشرقي الحسي)

بالإضـافة إلى اللغـة التشكيلية للخطـوط ، المرنة والسكـونية البنـائية (التـي تميز أسلوب استاذه انغر) بالرغم من الرؤية الرومانسية للأسطورة .

وتتجمع أحداث اسطورة حياة القديسة «مريم القبطية» في تركيبتين أساسيتين وتنقسم كل تركيبـة بدورها إلى أجزاء ثلاثة : علـوي ، وسطي ، وسفلي . يصور شاسريـو في القسم العلوي ، القـديسة مريـم جاثيـة على ركبتيها أمام القـديس زوسيم ، وفي الجزء الوسطى تبدو الحسناء الضالة في حالة إقتراب من تمثال مريم العذراء (بغية التماثـل في الإيمان والزهد والتصوف) أمـا الجزء السفلي فيمثل دفن مريم القبطية على يـدي زوسيـم . أما في التركيبة الثانية فيبـدو زوسيم وهو يقص حكاية مريـم القبطية على الرهبان الشباب والشيوخ . ومـن الصعب الحكم على العجينة اللـونية لهذه الجداريـات نظراً لسوء حـالتها في الـوقت الـراهن . وتغيُّر الألوان بفعل عـامل الزمن والمنـاخ . وبعد الانتهاء من زخـرفة كاتدرائيـة سان ـ ميري نشر ث . غوتييه مقـالاً عن حياة مريـم القبطية مشيداً بإسلـوب شاسريو الطامح إلى «الحداثـة» في الميتولوجيا الشرقية بعـد إنقطاع طويل عـن تجسدها في الفـن الفرنسي . وفي إطـار التحـدث بإسهـاب عن اسطـورة القـديسة الشرقيـة الحسناء ، كان غوتييه يقدم الاسطورة للجمهـور الفرنسي . الواسع الذي يجهلها ذلك أن تصوير حياة القديسات الاسطـورية كان يحدث لأول مرة في فرنسا . وما عرفـه فنانـو فرنسـا عن أسـاطير القديسين الشرقيين ينحصر فقـط في دائرة الفن الايطالي (اسطورة مريم المجدلية ، في أعمال تنتورتو ، وكذلك «مريم السوداء» أو القبطيـة ، والحسناء السـامريـة وردت في الأدب على تخوم القـرنين الثامـن عشر والتاسع عشر (نهاية دراما «فاوست» لغوته)[٢٣] . وما يهمنا الاشـارة إليه بصدد هذه الجداريات أن الولع بالقرن الوسطى "Medievisme" والاستشراق دخلا في علاقة تفـاعل متبادل مع بنية فـن التصوير الجدارى الفرنسي ، في رؤيـة جديدة للاسطـورة الشرقية تعكس ازدواجية الطبيعـة الشرقية والرومانسيـة في آن واحد ، عبر جميع الصور المادية الحسية والروحيّة الرفيعة في طابع مثالي للأسس الأخلاقية ـ الجمالية التي تمجد إنسان القرون الوسطى وعالمه الروحي والجسدي .

لم يخرج شاسريو عن حدود الموضوع في سلسلته الجدارية عن «مريم القبطية»

بينما لوحظ في عملـه التالي الذي زين جدران «السلـم الفخري» من قصر اورسي (١٨٤٦ ـ ١٨٤٧). وقد نفذه بعد عودته من الجزائر ، واكتمال شخصيته المبدعة وقـدرته على الخلـق والابتكـار الرمـزي. وقد منـح الموتيـف الشرقي دور المجـاز التعبيري المميز تاريخياً للرموز اليونانية . ففي اسطورة رمز «العالم» صور أُمًّا تحمل طفلاً على يديها ، وترتدي زياًشرقيـاً وعمامة شرقية على رأسها ، وفي رمز «التجارة تقرب مـا بين الشعوب» ألبس شخصيـاته كلهم تقـريباً أزيـاء شرقية مزخـرفة ، ومـزدانة بكميـة كبيرة من الحلي والأرابسـك . وقـد لجأ الفنان إلى غـزارة الأدوات وصخب الألوان ليحيل رمز / اليغوريـا / التجارة إلى سوق شرقي صاخب . إلا أن شاسريو حتى في قمة تعزيزه لتصوير اللغة الفنية واستشراقها لا يضيّع الهدوء الظـاهري لشخصيـاته ، ويتـم ذلك عبر انسيـاب ومرونـة في الخطوط حـددت اسلوبه إلى حد كبير .

وهذه الخاصية الاسلوبيـة بالذات تسمح لنا بالافتراض بـأن شاسريو ما زال على الأرجح اقـرب للاسلـوب الإنغري منـه إلى الإستشراق الدرامـي ـ الانفعـالي المميز للفنان ديلاكروا . وكما أشار ت . غوتييه فإن هذين الإسلوبين (أي إسلوب انغر وديلاكروا) تلاقى أحدهما مع الآخر في اسلوب شاسريو ولكنهما لم يتحدا في مجرى واحد ، بل سارا بشكل متوازٍ دون ذوبان أحدهما في الآخر» (٢٤).

بلـغ استشراق شاسريـو في إبـداعـه لفن التصـويـر الجداري قمـة تألقـه في جداريات كاتـدرائية القديس روه في باريس / ١٨٥٣ / المكرسـة لتصوير حياة القديسين الشرقيين الـذين ساهموا في نشر المسيحيـة في أرض أفريقيـا ، والهند ، والشرق الأقصى (الصين تحديدا) . يدور محور الأحـداث في هذه الجداريات في جزئين : الأول يصـور حفلة تعميـد جوداسـي / خصي / ملكة أثيـوبيا على يـد القديس فيليب (الذي نشر المسيحية في أفريقيا) . بينما يصور الجزء الثاني مشهداً من حياة القديس فرنسوا كسافيه مبشر المسيحية في الهند والصين . ولكي يضفي الصبغة المحلية (على الطريقة الفلورنسية ومدرسة البندقية) ادخل شاسريو الجِمَال والخُيول العربيـة وأشجار النخيل إلى نسيج الإسطورة الدينيـة المسيحية ، لتصبح هذه العناصر جزءاً لا يتجـزأ من معالجة الإسطورة المسيحية بربطهـا بالشرق مهد

المسيحية . وتبدو الملكة الاثيوبية (كانداكا) في جو من البذخ والترف الشرقيين ، وهي تراقب عملية تعميد خصيها ، بينما تتدلى فوقها اعذاق النخيل كنجوم في السماء ، وباتت بجانبها الجمال المزينة بالحلي المعدنية الكثيرة ، تنتظر انتهاء هذه المراسم . ويعبر شاسريو أهمية كبرى لتصوير الخصي جوداس الذي اعتنق المسيحية ، فنرى جسمه الأسمر البرونزي نصف عارٍ يلمع بحدة تحت ضوء الشمس ، ويشتد هذا اللمعان بتأثير الحلي الذهبية الكثيفة المتمثلة في الاقراط وفي الأساور بالأيدي وهي ممتدة في إبتهال .

ويعتبر أكثر الموتيفات غرابة في اللوحة موتيف المظلة التي يحملها أحد العبيد الواقفين خلف الملكة ليقيها أشعة الشمس الملتهبة . (إن موتيف «المظلة» قد ورد كثيراً وباستمرار في فن المنمنمات الإسلامية للدلالة على جلال ومهابة الملك أو الحاكم الشرقي ، وقد صور موتيف المظلة ديلاكروا في لوحته «مولاى عبد الرحمن»). وفي مشهد من الحياة التبشيرية للرسول الفرنسي فرنسوا كسافيه ١٥٠٦ ـ ١٥٥٢ صور شاسريو ممثلي القوميات الشرقية مراعياً المميزات الاثنيثية لهم . حيث نرى العرب واليهود والصينيين بملامح وجوههن المميزة وبأزيائهم القومية .

لقد تمثل الشرق المسيحي هنا كقطعة «بيشورسك» و«ارابسك» وليس بوصفه ديانة أو كمصدر لإمتاع العين ، وليس كحقيقة للمعاناة الإلهية الداخلية . إن الاسطورة المسيحية تحولت بين يدي شاسريو الرومانسي إلى مسرح للاحتفال ـ والتفخيم ، والتظاهر ، يستعرض فيه الجمال الخارجي دون الدخول في أعماق الحالة الروحية . فعناصر الديكور وفخامة الزي والزينة المترفة حملت قيمة وجاذبية ظاهرية . وخلت من الحالة الصوفية للحب الإلهي ، والبساطة والصرامة في البناء الدرامي الكلاسيكي . إن العناصر الفنية الشرقية تقضي على الكلاسيكية ، لسيطرة الزخرفة على بنائها . ونتيجة هذه المعالجة الاستشراقية للدين قرب شاسريو تراكيب لوحاته من الشكل الرومانسي الخالص ، وأضفى عليها طابعاً حركياً شمولياً . وقد علل بول دي سان فيكتور وتيوفيل غوتييه عملية التداعي الفنى للصور المسيحية والسمات الاثنينية الشرقية بإعتبارها

«معرضاً للخيال الفني ، والشعور الحاد بالبيتورسك ، والميل إلى الغموض» وكذلك محاولة لانشاء ألفة عاطفية في المشاهد الدينية الميثولوجية» . ووجد الفنان في الاستشراق «الجمال ، والإسلوب ، والعظمة ، والأصالة العربية الحقيقية»(٢٥). وتحولت التغيرات الجذرية في معالجة المواضيع الميثولوجية الدينية لاحقاً إلى مثال للإبداع اقتدى به غوستاف مورو ، وبيوفي دي شافان وغيرهم(٢٦). وجاء الزي الشرقي الإسلامي الذي ألبسه شاسريو لابطال موضوعاته الدينية المسيحية والميثولوجية ليعبر عن جمال وواقع ورومانسية الشكل الفني .

ويعتبر شاسريو من أبرز الرومانسيين الذين اقحموا فن التصوير الجداري بشقيه الديني ـ الميثولوجي ، والتاريخي ـ الميثولوجي ، في فلك الفكر الرومانسي الجمالي الاستشراقي ولأول مرة في تاريخ فرنسا الفني (٢٧) . وإذا قارنا بين إبداع شاسريو في هذا النوع الفنى وإبداع معاصريه من الرومانسيين وغير الرومانسيين لوجدنا أنه الوحيد الذي أعاد أساطير الكتاب المقدس إلى جذورها الشرقية في شكل الإسطورة وحتى في الكشف عن مضمون الروح الشرقية لشخصيات وأبطال لعبوا دوراً في انتشار هذا الدين . وإن كان ديلاكروا أحد أبرز فناني عصره في التوليفية بين الشرق والرومانسية ، وبين فن التصوير وفن العمارة حيث عمل عام ١٨٣٣ على تصوير جدران مبانٍ دينية ومدنية عديدة (القاعة الملكية ، والبرلمان ، ومكتبة القصر البوربوني) بموضوعات مقتبسة من التاريخ والفلسفة، وأدب القرون الوسطى ، والميثولوجيا الإغريقية إلا أنه لم يقحم الشكل الشرقي بالجرأة التي أقحمها به شاسريو في جدارياته . وبالطبع لم يكن هناك مجال لإلباس أبولون الأزياء الشرقية ، فقد توافقت صور أبولون ، واوروفي ، وهوميروس ، واليودور ، وعطيل في جداريات ديلاكروا مع المنظومة الايقونغرافيه المتشكلة تقليدياً في الفن الاوروبي . إن أبطال جداريات ديلاكروا لم يمتوا في ثقافتهم وتصورهم الإبداعي إلى الشرق بصلة ، فهم نتاج الميثولوجيا الاوروبية . وبالرغم من ذلك نجد أن ثمة نفحات استشراقية معينة تفوح من داخل هذه الأعمال وينعكس ذلك في العجينة اللونية ، وموسيقى اللون ، والتوق إلى

الأرابسك (ولا سيما بعد رحلته إلى المغرب واكتشافاته اللونية هناك) .

ويعتبر بودلير أول من أشار إلى موسيقى «أرابسيك» (٢٨) جداريات ديلاكروا وديناميكيتها والاضطراب الداخلي العميق فيها ، وتأججها الذي يتكشف بواسطة الضوء واللون ، في أوساط النقد الفني آنذاك . أما الفنان ديكان فقد إنجذب في بداية الأربعينيات إلى نزعة «فخامة الإسلوب» التي إزدهرت بحدة في فرنسا وذلك في محاولة للنهوض بالفن الفرنسي المعاصر إلى مستوى العالمية والمدارس الأوروبية الماضية (الإيطالية بشكل رئيسي) . وانتهى ديكان في نهاية الثلاثينيات إثر زيارة لايطاليا إلى تصوير اللوحات التاريخية والدينية متوخياً إعطاءها روحها الشرقية الحقيقية . وبما أنه كان «أسير الشرق» حتى بعد زيارته لايطاليا ، فإن معظم اختياراته لموضوعاته المرتبطة بزمن الكتاب المقدس وأرض الشرق القديم المسيحية والتوراتية اتسمت بروح شرقية واضحة ، وأهمها سلسلة أعماله حول حياة «شمشون» و«القديس يوسف الذي باعه اخوته» و«خلاص موسى» و«اعجوبة الصيد» و«القديس ايرونيم في الصحراء» و«المسيح يعبر بحيرة طبريا» إن ما يميز لوحات ديكان التاريخية ، هو بعدها عن اسلوب التفخيم والاحتفال الذي شكل أرضية النوع التاريخي الديني في الفن الاوروبي ، واقترابها من لوحات المنظر الطبيعي ـ البانورامي الشرقي ، لسيطرة خلفية وعناصر الطبيعة على فكره وتجسد الحدث التاريخي الرئيسي فيها ، وحتى على نسب مقاييس أبطاله . فتبدو لوحاته عبارة عن «عبادة للطبيعة» وليست «عبادة للدين» . إن اللجوء إلى «التاريخ» لدى الفنان يعادل «اللجوء إلى الطبيعة وهو في تصويره التاريخ والدين لم ينحو بإتجاه «الزمان» الشرقي بقدر منحاه بإتجاه «المكان» الشرقي ، والطبيعة الشرقية . ولو أن ديكان لم يلبس أبطاله أزياء شرقية ، لما تبقى عملياً أية ملامح من «الصبغة المحلية» ، نظراً لبانوراما مناظره الشرقية . ففي لوحة «المسيح يعبر بحيرة طبريا» نجد أنّه من الصعوبة تمييز المضمون التاريخي لشخصية المسيح الضائعة في اتساع مساحة البحيرة البراقة . كما أن التلال العالية المتصاعدة من كل الإنحاء تضفي طابعاً بطولياً وملحمياً على الحدث ، غير أنها تسيطر عليه ، وتوحي بشمولية طبيعية إنسانية عالية . وبفضل المحيط الطبيعي

يتمكن الفنان مـن عرض التنوع الأزلي لتمازج الألوان ، وكـل الاحتمالات الممكنة لتغيرات الضوء وإنعكاسـاته أن صورة المسيح الصغيرة الحجـم تضيع في الفضاء الطبيعي الاسطـوري المتعدد الألوان لتغدو شبحـاً ضعيفاً يظهر المسيح في حـالة عجز وضعـف أمام قوى الطبيعـة وعظمتها (وقد تحمـل هذه اللوحـة دلالة على عجـز المسيـح عن تغيير العـالم ، وعجـز الـدين عـن إنقـاذ فـرنسا مـن أزمـاتها المستفحلة). ويكـرر ديكان أسلـوب البناء العضـوي العام للـوحة التـاريخية في سلسلة لوحاته التي تحكـي عن «خلاص موسى» و«الهروب إلى مصر» و«إستراحة العائلة المقـدسة» حيث يحتل المنظر الطبيعـي مركز اهتمام الفنان ، بـوصفه ملاذاً للمعانـاة الإنسانية ، ينقيهـا ويضفي عليها الهدوء الروحـي ويحررها من فـوضى الحياة الواقعية .

إن الإستشراق التاريخي لـدى ديكان انتحـى منحى البيتـورسك الطبيعـي ، والتقنية اللونية المعقدة الفريدة ، أما الموضوع التاريخي الديني ، نفسه فقد أصبح حجة لاجراء تجاربه اللـونية . حيث ادخل أشكالاً متعددة مـن الزيوت والطلاء والاصباغ الجديدة والتدرجات اللونية المتنـوعة ذات التناسق البهى الهادئ . وقد لاحظ فـرومنتان بأن عجـز ديكان عن بنـاء اللوحة التـاريخية بالاسلـوب الفخم والعظيم «يكمـن في أن فن تصويـر وقائع الحياة اليـومية لـديه قد قضـى على فن التصوير العظيم» (٢٩) . غير أن بودلير قـدر عالياً لـوحات ديكان المقتبسـة عن حياة شمسشون ، كما رحب العديد من نقاد الفن المعاصرين بالإستشراق الديني التاريخي لهذا الفنـان واعتبروه يمثل عـالم الكتاب المقـدس الحقيقي» (٣٠) . أما شارل بـلان فقد سمـى مشاهد الكتـاب المقدس في لوحـات الفنان بــ «الحقيقة الجغرافية للكتاب المقدس» (٣١) والأصح في اعتقـادنا هو افتقار ديكـان للتربية الفنية الكلاسيكية التي تربى عليها ديلاكروا وشاسريو (تعلم ديكان فن التصوير بنفسه) ، ذلك أن بناء اللوحات التاريخية على الجدران يتطلب اسساً فنية تقليدية متعارف عليها في فـن التصوير الأوروبي ولا سيما أن هذا النوع الفنـي حافظ على طريقة محددة في معالجة الموضوع ، وعلى ايقونغرافية معينة صارمة لا بد لمن يسعى إلى الحداثة في إطارهـا (أي إطار ايقونغرافيـة الموضوعات التاريخيـة الجدارية) أن

يكون معداً إعداداً خاصاً ، مالكاً للأسس التي يقوم عليها فن التصوير الجداري منذ قرون . وقد فشل ديكان في الارتقاء بإستشراقه نحو التاريخية وفخامة الإسلوب لتغلب أسلوب اللوحة الصغيرة على إبداعه ولهذا السبب لم يحقق حلمه بتسلم طلب رسمي من الدولة لتزيين جدران الأبنية آنذاك ، كما لم يتسن له أن يصبح في عداد المجددين في مجال الجداريات .

ب . البورتريه :

في صالون عام ١٨٤٥ عرض شاسريو البورتريه الشهير «علي بن أحمد خليفة القسطنطينة برفقة حاشيته» / المتحف الوطني ، قصر فرساي . باريس / . وقد عزاه بودلير في صالونه النقدي لعام ١٨٤٥ ، إلى النوع التاريخي في الفن وليس إلى فن البورتريه ، مشبهاً البورتريه بـ«السذاجة الوقحة للفنانين العظماء» . وفي نفس هذا الصالون عرضت لوحة ديلاكروا «مولاى عبدالرحمن سلطان المغرب يخرج من قصره بصحبة الحرس والقادة العسكريين / متحف أغسطين تولوز، فرنسا/ . وللمرة الأولى في تاريخ فن التصوير الفرنسي وفي ذروة المطامع الاستعمارية لفرنسا في الشرق يتم تقديم القادة السياسيين الشرقيين للجمهور الفرنسي ، ضمن إطار هالة عظمَة السلطة الشرقية ، وبطريقة استعراضية واحتفالية تنطق بالفخامة الشرقية .

إن إنتقال شاسريو وديلاكروا من الشرق الانثوى الحالم ، الحسيّ والشاعري ، إلى تصوير حكام الشرق بصورة مجللة بالجدية وصرامة الشخصية ومهابتها ، فضلاً عن السطوة ورباطة الجأش في المظهر الرسمي لها ، في آن واحد معاً يطرح سؤالاً وجيهاً : هل كان إنجاز هاتين اللوحتين بإيعاز من السلطة الفرنسية لتحييد الشخصيتين السياسيتين المؤثرتين في محور الصراع الفرنسي ـ الجزائري ؟ من الصعب تأكيد هذه الفرضية كما أنه من الصعب نفيها لوجود العديد من البورتريهات الشخصية لقادة شرقيين في فن التصوير الاوروبي (بورترية السلطان محمد الفاتح ١٤٨٠ بريشة ج . بيلليني ، بورترية بأي الجزائر بريشة فيلاسكس ، وبورتريهات العديد من السلاطين وسفراء الباب العالي في فرنسا (بورتريه سعيد

أفندي ، وابنه محمود أفندي وغيرهما) . إن عادة زيارة الفنانين الشرق رافقتها عادة تصوير قادة وحكام وملوك الشرق وتخليدهم . فالقائد أو الحاكم الشرقي (رمز السلطة) كان يمثل في ذاكرة الأوروبي نموذج البأس والشجاعة والاستبداد والعنف ، ولاسيما أن اوروبا خلدت العديد من حروبها مع قادة الشرق المسلم منذ فتح أسبانيا ومروراً بالحروب الصليبية ، وسقوط القسطنطينية ، وفشل حملة بونابرت . وقد صور مرافقو البعثات الدبلوماسية والعلمية والتجارية وحتى الإرساليات حكام الشرق البارزين في أواسط القرن التاسع عشر (محمد علي باشا ، وابنه ابراهيم باشا ، والأمير بشير الشهابي ، والأمير عبد القادر الجزائري في العديد من البورتريهات التي تصلح لأن تكون موضوعاً لبحث نقدي ـ فني مستقل نظراً لكثرتها وتنوعها) . وما جرى تكريسه في عصر حكم بونابرت واثر فشل حملته على الشرق ، من منظومة صور فنية تعكس «مآثر» الجيش الفرنسي وبطولته ، واظهار الشرقي المسلم بصورة «المغلوب» و«الضعيف» و«العاجز» عن تمثيل نفسه والدفاع عنها ، قامت بنفيه الوثائق ومذكرات بعض قادة حملة الجيش الفرنسي على الشرق التي نشرت في فرنسا بعد نفي بونابرت وموته ، والتي تحدثت عن هزائمه ، وبسالة المقاومة الشرقية لشعوب الشرق وتضحيتها في سبيل دحره . كما كثرت المعلومات في فرنسا في الوقت نفسه ، حول واقع مصر الحديث ودور محمد علي باشا فضلاً عن المعلومات التي كانت الصحف الفرنسية تنشرها أثناء تغطيتها لنضال الشعب الجزائري بقيادة قائده عبدالقادر الجزائري . كان الفنانون الذين زاروا الجزائر يدركونها تمام الإدراك نظراً لمعايشتهم لها . وقد تأكد الفنانون الذين زاروا الشرق بما رأوه بأنفسهم (ديلاكروا شاهد بأم عينيه مظاهر السلطة لنظام سلطان المغرب . وقد سجلها في مذكراته ورسائله ، وتخطيطاته التمهيدية قبل انجاز بورتريه السلطان ١٨٤٥) . إن حدة مظاهر انجذاب الفنانين الرومانسيين لتصوير القادة الشرقيين يمثلها النزوع نحو الشخصيات التاريخية ، والشخصية ـ المنفردة المتميزة القوية ، والمعبرة في مظهرها ، وصراعها مع الوسط المحيط ، لذلك نرى شاسريو وديلاكروا قد وضعا القائد الشرقي وسط حشد من حراسه ، وجعلا منه مركز إهتمام الحشد ، نظراً للمكانة التي يحتلها في تاريخ شعبه ووطنه في مرحلة معينة .

ففي أواسط الأربعينيات وبعد أن أصبح الشرق قريباً من الرومانسيين بات الاستشراق الرومانسي قريباً جداً من واقع الشرق ، بل ومن واقع الصورة الشرقية السياسية والاجتماعية والجمالية ، وفي «تقاطع» معها أيضاً . فقد دمج ديلاكروا وشاسريو في نطاق العمل الفني الواحد بين مبادئ التعميمية الرومانسية ، وبين النمذجة الواقعية للشرق . وذلك باستعمال مبدأ ثنائية العناصر «الرومانسية ـ الواقعية ، وفي اختيار شخصية البطل الشرقي وتصويرها بوصفه بطلاً إيجابياً بغض النظر عن موقف السياسة الرسمية . في الوقت الذي كان فيه الوضع في فرنسا يتطلب ليس فقط عرض الخصال الإيجابية في مظهر حكام الشرق ، بل أوجب البحث عن «السلوك الإيجابي» لهم مع فرنسا . إن عملية المقاربة بين لوحتي شاسريو وديلاكروا ستساعدنا على كشف الرؤية الفنية للشخصية السياسية الشرقية أي صورة «السلطة» الشرقية في عيون الفنان الرومانسي الفرنسي . فالموقف الفني يتضمن موقفاً سياسياً ، ومن خلال نسق الصورة الفنية يتسنى لنا إدراك ماهية صورة «السلطة» الشرقية في أربعينيات الرومانسية الفرنسية . كان ديلاكروا شاهدعيان لمراسم الخروج الاستعراضي لسلطان المغرب من قصره تحيط به حاشيته ، وقد ثبت هذا المشهد بواقعيته المستمدة منه ومن واقعية صورة الحاكم الشرقي التي ظهرت بشكل تقليدي في فن المنمنمات الإسلامية حيث تبدو صورة الحاكم المهيب ، المتميز ، الطاغي ، وسط حشد من الحرس فيظهر على صهوة جواده ووراءه يسير خدمه وحرسه حاملين مظلة لتقيه الشمس ، ولترمز إلى رفعته وعلو شأنه في القوم . فجاء بورتريه ديلاكروا صورة تعبر عن الحالة «النموذجية» لواقع الشرق التاريخي ، بينما تراجع البطل «النموذجي» إلى الدرجة الثانية . فيما نرى العكس لدى شاسريو الذي عمد في بورتريه «حاكم قسطنطينة» . إلى تسجيل «صورة نموذجية» للحاكم الشرقي بمعنى الصورة الشخصية (مظهرها وعالمها النفسي) ، تم فيها تعزيز الناحية النفسية وخصال الشجاعة والكبرياء والعزة في سلوك الإنسان الذي يقف في موقع أحداث هامة وجسيمة . إن التوافق واضح جداً بين الموديل الفني ، وبين تصورات الفنان عن قوة الفرد الروحية والسلوكية . وإذا كان ديلاكروا يعبر عن

موقفه من الحدث المصور ، ويمنحه تقييماً خاصاً ، فإن شاسريو يركز جل إهتمامه على عرض صورة محددة . مبرزاً أصالتها الواقعية إلى أقصى حد . أما من الناحية الفنية فإن بورتريه «علي بن أحمد» حافظ على أولوية التصوير ، وعلى الاسلوب المتدفق والإنسيابية في التعبير. ويتميز عن بقية الأعمال المعروضة في الصالون ذاته بايحائه الإحتفالي وإستعراضيته ، وإيجازه الصارم للمعالجة اللونية . فإن الإحساس الرومانسي بالعالم لا ينعكس إلا بتركيز شاسريو على النشاط الداخلي للبطل ، ونقل العلاقة الإنفعالية المتوترة بالحياة والطاقة المتأججة في العالم الداخلي . وبناء على مبادئ البورترية الرومانسي ، يقدم شاسريو قضية الفرد ذي القوة الفريدة والخصال الجسمانية والروحية المتناسقة والمتممة لبعضها البعض . كما أن البطل لا يبدو في تناقض مباشر مع الظروف المعطاة ، لكن التداعي المضطرب لنسق الألوان الدافئ، ونظرة «علي بن أحمد» الحزينة المتأملة التي تؤثر في المشاهد ، وكذلك التعبير التراجيدي ـ الكئيب لوجه أحد مرافقيه ، وكأنها «تشي» بوجود تناقضات مستعصية تساهم في إبراز خصال الحاكم الشرقي . مثل هذه التصورات عن انسان الشرق ، صاحب السلطة ، الممتلئ حيوية وقوة ، مع مسحة كآبة تخيم على معالم الوجه ، المدرك لحتمية القدر ، وهي تعزي إلى الفهم الجديد لتاريخ الشرق . ففي الأربعينيات تشبع التاريخ والأدب ، وعلم الآثار ، والإنسانيات، وفن التصوير «بروح الشرق» ، لذا ارتبطت صورة الفارس الشرقي الممتطي صهوة جواده تاريخيا بصورة الحاكم الشرقي المعاصر . إن النظرة إلى الشرق المعاصر بربطه بماضيه ، جعل هذا الشرق في عيون الرومانسيين عالماً نموذجياً ، و«النموذجي» الشرقي تحول بدوره إلى «التاريخي» في الصورة الشخصية الشرقية . إن شاسريو لم يكتشف شيئاً جديداً هنا ، حيث تطرق فقط إلى وسيلة التصوير التي إتبعها الرومانسيون في تصوير شخصية الإنسان الفردية بعلاقتها بالوسط المحيط ، هذا الوسط القريب من البطل ، ويظهر أحياناً من خلال الحذر المرضي والإضطراب النفسي ، ويتمثل الحذر في عمق نظرة خليفة قسطنطينة وكآبتها . إن أعماق الشخصية الإنسانية تجد تعبيرها في العيون ، التي تُصَوَّر بمثابة «مرآة الروح» في البورتريه . فالفنان لا

يسعى إلى التأثيرات الخارجية ، وما يهمه هو المؤثرات التاريخية في الشخصية ، التي ساعدته على إنجازها ، ومبادئ انغر «البورتريتست» الذي سعى في فن البورتريه إلى تسجيل حالة العناصر وصدقها ، ورقة الأشكال المصورة ونقائها ، بالنزوع إلى واقعيتها وتثبيت السلوك الإنساني للشخصية عبر طباعها . فالوجه وتعابيره هي المدخل المركزي لحركة الروح الخاصة ، والحياة الداخلية للموديل ولم ينس شاسريو نصائح معلمه انغر بقوله دائماً «لكي يكون البورترية ناجحاً تماماً ، قبل كلشيء يجب أن تتمعن جيداً في الوجه المزمع رسمه وعليك أن تنظر إليه طويلاً وبإنتباه ، ومن كل الجهات بل يجب أن تكرس الجلسة الأولى كلها لهذه الغاية»(٣٢) وقد تميز شاسريو عن ديلاكروا في رسم معالم الصورة الشخصية الشرقية ، في كونه قد تلافى السردية التي وقع فيها ديلاكروا ، وفي كونه لم يدخل أية أحداث وصفية جانبية إلى بناء اللوحة بل أبرز الجمال البطولي للشخصية ، والشخصية الجمالية للبطل ، التي يتسم بها الأفراد الذين خلقوا للقيادة والسلطة بالمعنى الرومانسي للسلطة . إن الحالة الدينامية المتدفقة في صورة الجياد للفنانين غرو وجيريكو وديلاكروا ، تتوافق وأهداف العصر النابليونى الملحمي . أما لدى شاسريو فان الطاقة «البشرية» تظهر بوصفها هي الأساسية وهي محور حركة الجياد الخارجية ، وهي التي تمسك بزمامها وتحدد سلوكها البطولي وليس العكس. لقد استخدم شاسريو وديلاكروا موديلاً محدداً ، لذلك اعتمدا على المعالجة الواقعية للصورة الشخصية . إلا أن ديلاكروا عالج النمط عبر الحقيقة التاريخية للعناصر والعوامل والأنواع الفنية . أما شاسريو فقد نظر بصورة أخرى إلى عملية بناء الصورة الشخصية ، وتمكن من انجاز بعض الرسوم التمهيدية أثناء وجود «علي بن أحمد» في باريس لمهمة رسمية . ورغم اختلاف الإسلوب فقد استخدم كلا الفنانين عناصر فن العمارة العربية في بناء اللوحة ، للدلالة على المكان ، وربط الشخصية التاريخية بطباعها وسلوكها وبالبيئة الإجتماعية ، أي بمنبتها القومى والديني ، حيث يسير موكب «السلطان» في لوحة ديلاكروا على خلفية معمارية (في الجزء الخلفي للوحة) . ولدى شاسريو فان منظر مدينة قسطنطينية يبدو من بعيد بمنائر مساجده الشاهقة ، وأسوار المدينة بحيث تظهر

مجموعة الفرسان متحركة على قمة جبال محيطة بالمدينة . وفي هذا التوليف بين الشخصية الداخلية والعمارة ، والمنظر الطبيعي وقع شاسريو في دائرة الوهم التصويري لعدم التزامه بمبادئ تقنية فن التصوير الرومانسي على سبيل المثال ، فإن الضوء الطبيعي الذي يسقط من اليمين على شخص «علي بن أحمد» ليسلط عين المشاهد عليه ، لم يؤثر بأي شكل من الأشكال على محور البناء التركيبي العام. كما لم يؤثر على العجينة اللونية التي حافظت على طابعها المحلي . إن اللون لديه غير خاضع لتأثير الضوء، ولا يعتبر عاملاً مهيمناً في اللوحة ، لهذا السبب لجأ شاسريو إلى لعبة تباين الأضاد في إبراز تفاصيل معينة (بوصفها رموزاً وإشارات) كالأزياء ، وأجناس الخيل وألوانها . لهذا فإننا نجد أنفسنا في بعض الأجزاء أمام فن تصوير، وفي أجزاء اخرى فإن الأمر لا يتعدى عملية تلوين عادية» . هذا ما قاله بودلير عن هذه اللوحة . لقد كانت هذه اللوحة بداية لمقارنة أعمال شاسريو الشاب بأعمال عملاق فن التصوير الرومانسي ديلاكروا في دوريات النقد الفني المعاصر، وقد بدأها بودلير حيث أشار إلى «أن السيد شاسريو يسرق من ديلاكروا»[٣٣] . . . مرحباً بنزعة التعلم على يد ديلاكروا . فكتب يقول : إن ظهور إبداع شاسريو يؤكد ولادة فنان جديد ومبدع حقيقي»[٣٤] . كما أن بورتريه «خليفة قسطنطينة» الذي رسمه شاسريو الشاب حمل له فرصة زيارة الجزائر ، إثر الدعوة التي وجهها إليه حاكم قسطنطنية بعد أن أعجبه تصوير الفنان الفرنسي له .

وفي عام ١٨٤٦ قام شاسريو برحلة إلى الجزائر مدفوعاً بسعيه إلى العثور على المثال الجمالي الأصيل والقديم للشرق . لقد بدا ذلك وكأنه «عودة إلى الشباب» . . إلى مرحلة الدراسة عند انغر ، ومرحلة التوليف بين الموديل الهيليني والموديل الشرقي . وغيرت قسطنطنية من لغة شاسريو التشكيلية الجذرية في الاستغناء عن البنية الهيلينية المرمرية للجسد، وبروز حدوده ، وسجلت الوقوع في أسر المظهر الشرقي الخالص . ويمكن أن نجد في رسائله لأخيه من الجزائر بعض الإشارات إلى تلك المؤثرات التي جذبته وأهمها «النقاء الأزلي لعنصر الجمال العربي واليهودي الذي بقي حتى الآن»[٣٥] وكذلك التقاليد ، والبيئة ، والمناخ . وقد فتن

شاسريـو بغنى الألـوان «إن الخليط العميق لـلألوان هنـا ، يجعل الطبيعـة تبدو وكأنها قطعة فسيسفـاء تشعّ بالنضارة وصخـب اللون وبريقه ، فكـل شيئ هنا يبدل ألوانه بإستمرار ، غير أنه يبقى جذّاباً دائماً»[٣٦]. كما كشف الشرق له عن «معنى الألوان المضاءة التي تضفى طابع الحداثة على فن التصوير». وبعد عودته من الجزائر استعرض شاسريو قدراته الفنية التي تعمقت بقوة على أرض الشرق . وعلى مـا يبدو فـان الشرق قد شكـل مصدر النـور الذي ينعـش اللون ويمنحـه مـاهيتـه ، ووضحت هـذه المسلمـة في أعمال أعـلام الـرومـانسية بعـد زيـارتهم ومعاينتهم لطبيعة الشرق ومناخه . واستطاع شاسريو (كما ديلاكروا ، وديكان ، وماريـلا) أن يلمس العلاقة العضـوية بين الضوء واللـون فبدت لوحاتـه مكتنزة بنعيم الضوء الذي يخرج من ذات الأشياء ، والمادة ، ويصبح صفة حيوية لها ولم يعد يسلط من خارجها كما كان يفعل سابقاً متأثراً بطريقة انغر . إن رحلة الجزائر حـرّرته مـن أطـر الأشكال البـارزة والحدود فيما بينهـا ، وأكسبتـه ثراء في التقنيـة والعـلاقة بين الضـوء والظل ، والضـوء واللون والتـلاعب بـالدرجـات اللونيـة للتوصل إلى إظهـار صدق الحالة الروحيـة عبر إشارات العالم الخارجية . أمّـا من حيـث الموضوعـات ، فلأن شـاسريو لم يخرج عـن فلك المنظـومة الايقـونغرافيـة الإستشراقية التي كانت قد تشكلـت بفضل الجيل الأول من الرومانسيين : شرق «الحريـم» شرق «المعارك» ، شرق النقـاء الجمالي للعنصر البشري الشرقي ، لكنـه حاول أن يطرق صور الحياة والبيئة الشرقية بأسلوب جماليّ ورؤية جمالية فيها مزيج من الرومانسية والواقعية . وساهم الشرق بتعزيز قدرات شاسريو «البورتريست» فظهرت بعد رحلة الجزائر مجمـوعة من البورتريهات «الثنائية» التي تمثـل نوعاً فنياً نادراً في فن البورتريه الفرنسي . إن البورتـريهات الثنائية لا تتصف بتثبيت التشابه المظهـري للموديـلات ، بل التشـابه في الحالـة الـداخلية ، والتقـارب الروحـي الإنسجامي . وبدا هذا الإتجاه في فن البورتريه معلمه انغر .

أنجز شاسريـو منذ عام ١٨٤٨ سلسلة بـورتريهات ثنائية شرقيـة («شقيقتان يهوديتان أمام المهد» ١٨٥١ مجموعة تـانينباوم) و(«مغربيتان» ١٨٤٩) : متحف الفنون الجميلة في هيوستن) و(«راقصتان» ١٨٤٩ : متحـف اللوفر ، باريس) .

ويرى شاسريو في الإنسان الواحد قرابة روحيه تولدها إمَّا القرابة البيئية أو المكانة الاجتماعية ، أو الصلـة العائليـة ، فتبرز عبر توحـد الإحساس والعـلاقة بـالعالم الخارجي (أم وابنة ، راقصان ، حراس على بـن أحمد) . وفي هذه الصلة الروحية يبرز تأثير فكـر انغر الجمالي ، إن أوضـاع الأشخاص في البـورتريـه ، والتماثل في ملامح الوجـوه والتعابير وحركات الأيدي ، والأشكال المتشـابهة للثياب ، كلها تـدل على القـرابـة النفسيـة ، والأنثـويـة ، والاثنينيـة حتـى إيماءات الـوجـه ، والنظرات، والعـلاقة بالـذات وتشابه المزاج ، وحالـة السمو العاطفـي (مسحة الكآبة الجميلة التي تزين حسناواته الشرقيات) وحالة الاستكانة والاذعان للقدر ـ أو المصير لدى المرأة الشرقية .

تتميز بورتريهاته «الثنائية» ببساطة بنائها التركيبي ، والتواضع النسبي للوسط التزيينـي ـ الاجتماعـي والأزياء ـ الديكور أي الخلفيـة البنائيـة التي يقـوم عليها أساس تصويـر شخصياته الشرقيات وغالبا مـا يختار الخلفية "fond" المحايدة ، مما يساعده على تركيز الإنتباه على الشخصية ذاتها ، (الإنسان وعالمه الداخلي) .
وخلافـاً لديـلاكروا يـركز شـاسريو على مـلامح الـوجه وتفـاصيله فتبـدو عيون حسنـاواتـه جميلة ، واسعـة ومسكـونـة بحزن داخلي دفين ، وتثبيـت النظـرة إلى الأمام، يوحي للمشاهد وكأنها متجهة إليه ، غير أن وضع النظرة هذه يمثل نظرة إنسان متجه إلى داخله ، إلى أعماق روحه ، وقدره وخـاصية «الأنا» لديه . إلا أن هذا الإختيـار لوضع العين يخلق جسراً حميماً بين المشـاهد وشخصية اللـوحة تعبر عليه الحالة النفسية وانتقال (العدوى الروحية) من البطل إلى المشاهد .

ابتعد شاسريـو في بورتريهاته النسائية عـن إسلوبه السابق الـذي تميز بسيادة الخطوط وإسلـوب التصويـر المميز لأعـوام تلمذته على يـد أنغر (بـورتريـه اديل ١٨٣٦ ، اللـوفر بـاريـس. بورتـريـه «شقيقتا الفنـان» : ١٨٤٣ ، والبـورتريـه الشخصي للفنان ، ١٨٣٦ ، اللوفـر) . فقد إرتسمت بوضوح نزعـة الفنان نحو البناء اللوني المعقد في بـورتريه «أم وابنتها التي تداعـب الغزالة» . إذ تبرز الصلة التماثلية بين الغزال الـراقد على ركبتي المغربية الصغيرة ، وجمالها الفـاتن الآخاذ ، والخفـر في عيون كعيـون الغـزلان المصور بـرقـة ، وشفافيـة التفـاصيل والملامـح

والتعابير التـي تحاكي الغـزال وتضاهيـه ، وروعة البنـاء التشكيلي التي يضفيهـا الضوء على تنوع المقامات اللـونية الدافئة وثرائها ، حيث الوسـائد الوردية مزدانة بالزخارف الـذهبية (الأرابسك) والجدران الداكنة بقرمـزيتها) وتجاور اللون الأحمر الشفاف في قميـص الأبنة وفي السجـادة التي تجلـس عليها . والظـلال الخضراء المنبعثة مـن جسد الغـزال وملابـس الأم . إن عملية التمازج والتـداخل اللـوني ـ الضوئي تمثل المرحلة الإنتقالية في إسلوب شاسريو. فلم تعد هناك ألوان واضحة وبارزة بـالمعنى التام لها كـالسابق ، بل يجري الإنتقـال من لون إلى لـون آخر عبر الضـوء النابـع مـن داخل الأشيـاء ، دون أن يحدث تضادًا حـادًا في طـابع هـذا الإنتقـال . فمـن اللـون الأصفـر ينتقـل إلى اللـون الـذهبـي المائل إلى الأغبر والأشهب، ومن اللون الأخضر الغـامق إلى اللون الزيتوني الفاتـح ، وحتى اللون الوردي . وتبدو الزخارف الذهبية الشفافة على الثياب وكأنها حزمة ضوئية لأشعة الشمس الـداخلية ، مما يضفـي على شكل الإنتقـال اللوني من مقـام إلى آخر ، طابعاً منسجماً عذباً . يتواصل هذا الإسلوب في معالجة الظلال الشفافة والعجينة اللونية في بورتريه «فتاتان يهوديتان تهدهدان طفلاً» .

وتدرجات ضربات اللون الأحمر النادرة تشكل القاسم المشترك في بناء اللوحة اللوني . أن الطابع الميثولوجي ـ الإحتفالي ذا النفحة الرثائية في الوقت نفسه يذكرنا بصـور السيدة العـذراء وطفلهـا ، ويصور العـذارى في فـن التصويـر الأوروبي (عذارى فنـاني النهضة : فيليبو ليبى ، بـوثيتشلي ، ليوناردو دي فنشـي ، رافييل وغيرهـم) ، حيـث تمثل صـورة المرأة رمز القـدسية والمعـاناة الإنسـانية المعـذبة . فالفنـان لا يعير إهتماماً تقـريباً لمشـاهد الـديكور الـداخلية (كما في لـوحة نسـاء الجزائر). فهو مولع ببطلاته ، برسالتهن الإنسانية ، القائمة بذاتها في عالم النقاء الحر ، والغمـوض المشوب بـإبتسامـة حزينـة مبهمة وخفيـة في تطلعها إلى مـالا نهاية» . لقد استطاع شـاسريو أن يلتقط سحر عالم المرأة الشرقية ضمـن هاجسها الإنساني ، وخضوعها ، ورهافتها الروحية ، وتناسق جمالها الداخلي والخارجي . فهو يضفي طابع الهيام الروحي العميق على موديلاته النسائية الشرقية مع الحفاظ على مقاييس الجمال الشرقي التقليدي بصورة أقرب إلى الواقعية من صور ديلاكروا

بسبب تعلمه فن البـورتريه على يد أهم بورتريتست فـرنسي في أوائل القرن التاسع عشر . فقد فاق معلمه انغـر ، بإضفاء الحالة الروحية على جمال الـوجه ، وفاق ديلاكروا بتقريب الصورة الأنثوية الشرقية مـن الواقع وتقديمها بشكل ميثولوجي مقدس ، يجمع ما بين الشكل والمضمون الجمالي المثالي .

أما مـا تبَقّى من أعمالـه الشرقية فقـد بقي أسير صدى إستشراق ديـلاكروا في صور «الحريم» و«الحرملـك» وبناء البيوت الداخليـة في لوحته «رقصة المنـاديل» يحاكي لوحة «زفـاف يهودي في المغرب» . أما مشاهد تصوير الحريـم فهي قريبة من روح «نساء الجزائر» ، و«مشهد داخلي «للحرملك» حيث يزين جسد الحسناء الشرقيـة بالـيـاسمين ، ويملأ مسـاحة اللـوحة بـالأدوات والأنسجة ، والمرايـا ، والآلات الموسيقية الشرقية لإضفـاء روح الترف الشرقي . كما حاول شاسريـو إثر رحلته للجزائر أن يدخـل تصاميم الديكور الشرقي إلى مسرحيـة «عطيل» بإلباس أبطال هذه التراجيـديا أزياء شرقية (عطيـل يلبس ديدمونـه) و(ديدمونه تتـزين) (وعطيل وديدمونه في البندقية) . إضافـة إلى تصويره لوحة . «الفرسان العرب في معـركة» التـي تـدور في فلك مـوضـوع «المعـارك» ، التي عـرفهـا الفن الفـرنسي وديلاكروا بالذات منذ العصر الرومانسي المبكر .

أوجين فرومنتان (١٨٢٠ ـ ١٨٧٦)

لعب فـرومنتان دوراً مميـزاً في الفن والنقد الفنـي وفي حركـة الإستشراق الفني تحديداً . ينتمي فرومنتـان إلى كوكبة الفنانين الذي ظهروا في المرحلـة الإنتقالية ما بين الرومانسيـة والواقعية ، إذ جمع في شخصيته الفنيـة الروح الرومانسيـة والفكر الـواقعي في البحـث الجمالي للعالم المحيـط . ولمع في أواسط القـرن التاسـع عشر بوصفه ناقداً فنيـاً فذاً ، وأديباً وفناناً . فبينما برز ديلاكروا بوصفـه فناناً ذا عبقرية فذة ونـاقداً وصـاحب نظـرية جمالية متفردّة ، دخـل الشرق في صلبها ، وغـدا الإستشراق ركناً رئيسياً من أركانها ، نرى أن شرق فـرومنتان برز بسطوع في أعماله النقدية والأدبية أولاً ، ومن ثم في إبداعه كفنان .

وعرف في فـرنسا كنـاقد وأديـب من خـلال كتابيـه الشهيرين : «صيـف في

الصحراء» و«سنة في الساحل» (٣٧)، وقد لجأ إلى الكلمة والصورة معاً ليعكس عالم الشرق وقوانينه الأخلاقية والجمالية .

إن أربعينيات القرن التاسع عشر هيأت الفرصة لدى العديد من الفنانين والأدباء لكسب الشهرة ، من خلال موضوع الجزائر . وبعد أن نقلت فرنسا ساحة الصراع السياسي والفني من أراضيها إلى أراضي إفريقيا الشمالية ، خلقت توجهاً عاماً في الوسط الثقافي ولدى العديد من فنانيها بضرورة . توجيه المؤثرات الداخلية ، التى أصبحت في أحيان كثيرة بديلاً عن المواضيع الوطنية .

وعدا المبادرة الذاتية للفنانين الذين إتجهوا نحو الموضوع الجزائري بوصفه عالماً شرقياً ، هناك أيضاً التوجه الرسمي بهذا الصدد . حيث كانت الدولة الفرنسية تمد الجزائر بجيوشها العسكرية والعلمية والفنية ، وكل من زار الجزائر منذ الثلاثينيات من رجال الفن والأدب والعلم كان يزورها أما بطلب رسمي من الدولة الفرنسية ، وأما بتأمين غطاء رسمي لها عبر التكفل بالأعباء المادية ، بهدف دراسة وبحث النتاج المادي والروحي للشعب الجزائري بغية التمكن من السيطرة عليه وإخضاعه . وينتمي إلى هذه السياسة . أ. فرومنتان الذي مثل إتجاهاً بارزاً في الوسط الثقافي الفرنسي هو اتجاه البين بين "Juste mileu" يحاول التوازن فيه بين الموقف الشخصي الإبداعي والموقف السياسي الرسمي . فقد «أسرته» «الغرائبية » والجمال في حياة الجزائريين لكنه ظل دائماً «فرنسياً مخلصاً» . إن هذه المفارقة في إبداع فرومنتان تتطلب من الباحث حرصاً كبيراً أثناء تحديد الطابع الايديولوجي لأعماله الفنية ، لذا يفترض تحليل تراثه الاستشراقي إنطلاقاً من وحدة فكره الجمالي وموقفه العلمي من سياسة فرنسا الاستعمارية للجزائر وكونه إستخدم الريشة والقلم في آن معاً لدى معايشته وتصويره للموتيف . الشرقي ـ الجزائري . كما جمع الشرق والغرب في عملية توليف إبداعي نظري ـ تشكيلي .

شأنه شأن سابقيه ومعاصريه ، وقع الشرق في دائرة اهتمامه في لحظة وعيه لضرورة التميز والابتكار . إن معادلة الشرق ـ الابداع ساورت إحاسيسه لدى إدراكه عدم جدوى مهنته وتخصصه كحقوقي (أنهى دراسته الحقوقية في باريس عام ١٨٤٣) . وقد أثر على تغيير مجرى حياته كلياً المناخ الفني والثقافي الباريسي

الذي جـذبه وغير معالم شخصيتـه . فبدأ يعيد تـربية نفسـه وتثقيفها من جـديد بحضـور محاضرات اعلام الثقـافـة (ميشليـه ، ادغاركينيـة ، سـانـت ـ بـوف ، ميتسكيقتش)[٣٨] وبدراسة فن التصوير (لدى الفنان ريمون الأكاديمي في رسم المنظر الطبيعـي ، ومن ثم في متحـف الفنان لويـس كابيـه) فضلاً عن عـلاقته الحميمـة بـالفنان شـارل ــ لابيـه (الـذي ارتبـط إبداعـه بـالاستشراق والموتيـف الجزائري) .

قام فرومنتان بزيارة الجزائر في المرة الأولى تلبيـة لدعوة الفنان لابييه الشخصية حيث كـانت تعيـش عائلة الفنـان في مدينـة البليدة بـالجزائر) عام ١٩٤٥ ولمدة شهر. والـرحلة الأولى للجـزائر قام بها فرومنتـان سرا دون معرفـة أهله . الـذين عارضوا إتجاهه نحو الفن . وقد منحته زخماً إبـداعياً هائلا عبّر عنه في العديد من الرسوم التخطيطية واللوحات ، والانطباعات . فكتب لوالده رسالة يقول : «لا أدري وقد أكون مخطئاً . غير أن رحلتي هذه ، وتوجه أفكـاري الجديد ، وذلك الـدرس الـرائع الـذي تعلمتـه في بـلاد الضوء السـاطـع ، والألـوان الصـاخبـة والأشكال الهائلة ، يعتبر تقدماً في عملي سيغدو ملحوظاً يـوماً عن يوم ـ كل هذه المعطيات تمنحنـي زخماً جديـداً ، وتكسبنى حماساً وقـوة جديـدين [٣٩]» . وإثر رحلته هذه عرض ثلاث لوحات في صالون عام ١٨٤٧ ، وإن لم تحقق له إنتصاراً باهـراً ، غير أنها قدمتـه وبنجاح للجمهـور الفرنسي ، وأدخلتـه حقل الفنـانين الطموحين للتجـديد . ولم يخطئ حـدسه بصدد معـادلة الشرق ـ الإبـداع . وقد زرعت فيـه الرحلة الأولى بـذرة الالهام والحنين الدائم إلى الشرق فانضـوى يبحث عن سر العـلاقة المشبوبة بـالشرق ، ويحاول «عقلنتها» ، وإنتظامها ، وإشـاعة الرجاحة الفكرية فيها . ولاسيما وأن بـدايته كفنان إرتبطت بالموتيف الشرقي . ان قصر مدة إقامته في الجزائر خلق لديه شعوراً بضرورة القيام برحلة اخرى من أجل تعميق ما يعتمل في قرارة نفسه من نـزوع نحو الابتكار والتميز فكتب يقول «أريد القيام بـرحلة طويلـة الأمد ، كي أتمكـن ليس فقط مـن جميع المصادر ، بـل من العثور على شيئ مـا يمنحني القدرة على إبتكار عمـل جديد لتصويـر هذا البلد الأصيل . . . إننى أصبو إلى تحقيق هدفين مـن هذه الرحلة : أما الأول فهو إتمام دراستى كفنان عبر علاقة تأملية طويلة ومباشرة مع الطبيعة ، بعد أن اكتسبت في

المرسم معارف وخبرات معينة . وأما الثاني فيتمثل في العثور على موضوعات جديدة في الطبيعة»(٤٠) .

لقد مَثُل الشرق أمام فرومنتان بصفته باعث الابداع والحداثة والوسيلة لتجديد الاستشراق الرومانسي الذي بدأه ديلاكروا وديكان وماريلا . فكتب لصديقه نرسيس بيرشير معلقاً على رحلات سابقيه إلى الشرق يقول : «إنني أشعر بما ينقص فناني بلدناً الرحالة ، وأعني الصبر والإخلاص للطبيعة»(٤١) . هناك أَحَسَّ فرومنتان بشكل مبكر ، لفقدانه موهبة الخيال الابداعي وعدم القدرة على الابتكار ، والتناقض في شخصيته المتولد من شكل الواقع المزمع تجسيده ، والتجسيد الابداعي المتخيل له» . فكتب لوالدته معترفاً بثغرات شخصيته الفنية يقول إني أفتقر إلى موهبة التجريد ، وذلك لأني لا أتقن النظر الثاقب . ولهذا تشخص أمامي مهمة إضفاء أقصى حد من الفنية على تصوير الطبيعة» (٤٢) . لقد ذهب فرومنتان مرة اخرى إلى الشرق عام ١٩٤٧ ليعوض عن هذا النقص في الخيال الابداعي . ولا بد لنا أن نشير إلى أن الرحلة الثانية والثالثة (١٨٥٢) قد تمتا برعاية مباشرة من السلطات الرسمية الفرنسية في الجزائر . ونشر فرومنتان بعد ذلك العديد من مقالاته في مجلة †"Revne de denx mondes"التي كانت بمثابة منبر مروج للسياسة الاستعمارية في الجزائر . إن أعمال فرومنتان (التصويرية والأدبية) تميزت بفهم صادق واعجاب واحترام للعرب والإسلام من جهة ، وتبرير لأطماع فرنسا الاستعمارية للجزائر التي سماها فرومنتان افريقيا «الفرنسية» من جهة أخرى . وشكلت مسألة إدراك فرومنتان لما كان يفتقر إليه سابقوه ، وما كان يجدر البحث عنه وكشفه في بلاد الشرق الهاجس الأساسي في كلتا رحلتيه . وتميز توجه فرومنتان إلى الشرق بطابعه الواعي للذات و«للموضوع» أي الشرق ، حيث إنه لم يكن ليريد أن يشبه أحداً . فهل استطاع الشرق أن يحقق أمله المنشود بالتميز ، وهل أضاف فرومنتان إلى إستشراق الجيل الأول من الرومانسيين إضافة متميزة ؟

لقد بلورت أرض الجزائر العملية الإبداعية والروحية لهذا الفنان ، الذي اعترف في احدى المرات قائلاً : «إنني أعيش خارج الزمان والمكان ، منذ أكثر

من شهر . حيث أهذى في اليقظة وأخشى أن استيقظ» (٤٣) . ففي سعيه للعثور على إستجابة لعالمه الداخلي ودوافعه الروحية ، وفي الطبيعة المحيطة به يحاول التوغل في البنية الداخلية للحياة الشرقية ، وفك رموز علاقتها مع العالم الخارجي (الطبيعة ، المناخ) ، أي تحقيق ما يتطابق مع نظرية الوسط . (أو البيئة المحيطة) التي ازدهرت في الفكر الفرنسي أواسط القرن التاسع عشر .

إن تعطش الفنان للعثور على شيء ما جديد في الشرق الفني جعله يوغل في عمق الطبيعة الجزائرية ليزور المناطق التي لم يزرها أحد من قبله ، (الصحراء الجزائرية حيث درجة الحرارة في الظل صيفاً تبلغ ٦٠ درجة مئوية) وبما أن الرومانسيين الأوائل ، وفناني الإتجاهات الفنية الأخرى كانوا حتى هذا الوقت قد استنفدوا في أعمالهم الاستشراقية كل ما من شأنه أن يثير الدهشة من مواضيع ، وصور وألوان ، وأنماط ، واستكملوا تقريبا الصورة الرومانسية الاستشراقية . وقاد ذلك فرومنتان إلى تركيز هدفه على الكشف عن «رؤية» جديدة للشرق مغايرة لكل ما سبقها . فقرر أن يعيش بنفسه عالم الشرق الأنقى في «الصحراء» ، وأن يجرب أثر المناخ على أحاسيسه من «الداخل» . ولم تراود الرغبة فرومنتان وحده فقط ، بل يكفي أن نتذكر ماريلا ، الذي تأثر به فرومنتان من الناحيتين الإبداعية والمعيشية ، وكذلك جيراروي نرفال (الذي عاش بين العرب ودرس لغتهم) فكتب يعبر عن رغبته هذه قائلا : أريد أن أتغلغل عميقاً في العالم الأليف لهذا الشعب لادراك أصالته ، واعتقد بأن بلوغ هذا الهدف ممكن فقط عبر الإقتراب من هذا الشعب أكثر» .

فالترابط بين الحياة والفن الذي سعى إليه فرومنتان في الشرق كان هاجساً لمجمل سابقيه من فناني النصف الأول للقرون التاسع عشر سواء في الموضوعات التاريخية ، وصور الحياة والبيئة ، وحتى المنظر الطبيعي .

والرغبة في معايشة الحالة الشرقية الروحية أو «عيشها» إذا صح التعبير قد أدى في نهاية المطاف إلى دفع الفنانين نحو تسجيل التغيرات الدقيقة للطبيعة ، والطباع ، والسلوك ، والعادات ، والتقاليد ، والطقوس الدينية والدنيوية . أي ما يمكن أن نسميه «روح الشعب» ذاتها . فقد وصف فرومنتان كل هذه

المظاهر، ليدرك ويحدد خصائص الثقافة القومية في كتابيه «سنة في الساحل» و«وصيف في الصحراء» . وسجل فيها إكرام الضيف ، والكرم والحكمة ، وحب الأرض ، والإلتحام بالطبيعة ، وغيرها من سجايا شعب الجزائر . ويتميز وصفه لحياة القبائل العربية بدقة الأحكام ، وعمق الأفكار وقوة الملاحظة ، والنظرة الثاقبة المقرونة بالصبر . ان عَمَلَيْه ٱلْمَذْكُورَيْن ، هما عبارة عن تسجيل انطباعات فنية تاريخية عن ناحيتين مختلفين (الصحراء ، والساحل) لإدراك تأثير التغيُّر المناخي ــ الطبيعي على سلوك السكان المحليين . وهنا لسنا بصدد البحث عن موهبة فرومنتان الأدبية عن الشرق (وقد كتبت العديد من الدراسات والأبحاث التي استوفتها حقها) . وإنما حاولنا أن نقوم بجولة إستطلاعية في إنطباعاته المكنونة بغية ربطها بأعماله التشكيلية . إن المنظر الطبيعي استحوذ على غالبية لوحاته الإستشراقية . فالطبيعة بالنسبة له هي مسكن الإنسان ، مثلما «الجسد مسكن الروح» . وقد وضع الإنسان في وسطه الطبيعي ، ليدرك سر العلاقة الخفية والحميمة بينهما .

فالنظرة الأولى للوحاته قد توحي بانطباع عن شمولية التعبيرية التصويرية لمظاهر الحياة والبيئة والطبيعة الشرقية وتضع المشاهد في حيرة من أمره حول طبيعة النوع الفني الذي تنتمي إليه . فهي تصور مشاهد توليفية للخواص الطبيعية ، والاقليمية ، والقومية ، والاخلاقية ، والاثنينية ، وذلك بهدف خلق الانطباع الصادق عن نمطية التحام الانسان الشرقي بالوسط المحيط ، وتصور مشاهد من الصيد ، والرعي ، تشكل الطبيعة فيها المحور في بناء الحدث ، فليس لدى فرومنشان صوراً شرقية خارج الطبيعة . إن الطبيعة هي نقطة البدء ، ونهاية المطاف في حياة البدوي في الصحراء ، أو في الساحل وما يقلقه في اللوحة ليس المحتوى ، بل يشكل المحتوى مسرحاً للمهارة التصويرية ـ اللونية وبخاصة في أعمال الفترة الأولى من حياته .

فمنذ صالون ١٨٤٧ وحتى صالون ١٨٥٠ لم يكن واقعاً تحت تأثير إستشراق ماريلا . . . بحيث جعل المنظر الطبيعي الجزائري مشابها للمنظر الطبيعي المصري في لوحات ماريلا . وإذا كان ماريلا قد خلد الطبيعة المصرية بتسجيل

مظاهرها ، فإن فرومنتان سعى لتخليـد مناظر الطبيعة الجزائرية من المنطق نفسه للصبغة المحليـة ولعبة الضـوء واللون مثل لـوحة ذكريـات جزائريـة ، (متحف الفنون الجميلـة في الجزائر) . فتتراجع فيها أطلال الآثـار المعمارية المحلية (بقـايا أعمدة وقناطر) ، إلى خلفية اللوحة ، التي تزين مقدمتها بألعاب الفرسان ، دون المبالغة بتجسيد التفـاصيل المعمارية . ويمكن تفسير هذا التوجـه بسبب طبيعة الآثار الجزائرية التي وقعت تحت نظره والتي تخلو من المواصفات التعبيرية وحجم الموضوع المرئي الذي يتبـدى في شكل الآثار المصرية . وفضلاً عن ذلـك فإن فن العمارة لم يـدخل في إطـار اهتمامـه ، بقدر الطبيعـة ، فهو يسعـى لـرؤية المنظـر الطبيعي الشرقـي «بمنظار جـديد» معتمـداً على ما لـديه مـن إحتياطـي في دقة الملاحظـة ، والاستيحاء . فتتكـاثف المهـارة اللونيـة بحيث تنسيـه لعبة الحركـة التركيبية ، وتتحول اللـوحة إلى مسرح طبيعي جامـد مثقل بالإنطباعـات اللونية والضوئية ، مما يحيل اللوحة إلى صورة حقيقية لـ «الفن الخالص» .

وقد تم التعامل مع طبيعة الجزائر في المرحلـة الأولى من إبداعه بمنظار مفهوم الطبيعة الذي ساد فـن المنظر الطبيعي الفرنسي (مدرسة البـاربيزون ، فونتنبلو ، شانيتي التي تزعمها كل مـن كورو ، روسو ، ودوبيني) . وبما أن فرومنتان نفسه قد عمل معهم في غابات فونتنبلو وشـانيتي (مراكز المنظر الطبيعي الفرنسي)(٤٤) فإن مـوضوع تصـوير المنظر الطبيعـي الخالص ، الذي يغـص بالشجـر ، ألهمة لإنجـاز لوحـة شرقية تكـون النخلة فيهـا (رمـز الطبيعة الشرقيـة) أساس بنيتهـا التركيبية ، فصور لـوحة «غابة النخيـل» حيث تبدو غابـة نخل كثيرة الأعذاق ، ممشوقة الجذوع تطاول أعناقها السماء ، وتتعانق أغصانها لتخلق جواً غريباً دافئاً ، مترعـاً بالأسرار (على نسـق أعمال ماريـلا الأخيرة) . وفي «غابـة النخيل» يعطـي فرومنتان مرونـة الحركة لجذوع النخيل وأغصانه ، بحيث تبـدو على غرار أشجار مدرسـة الباربيزون في منطـق تركيبهـا الفني ، بينما تظهر بعـض الشخصيات في الجزء الأمامي بأحجام ضئيلة جداً قياساً إلى حجم النخيل .

برز فرومنتان في لوحـة «غابة النخيل» بوصفه فناناً انتقائيـاً ـ توليفياً في مفهوم وظيفة «الشجـرة» لدى الفنـان الفرنسي ودخلـت شجرة الشرق وطبيعتـه نظريـة

المنظر الطبيعي الفـرنسي بحيث تمت «قولبتها» وفقـاً لمنظور الفهم الأوروبي لجمال المنظر الطبيعي .

مما لا شك فيه أن إقامة فرومنتان في الجزائر لفترة طويلة مكنته لاحقاً ، أي في الخمسينيات ، مـن إيجاد ذاته في لوحـات شرقية صميميـة تصب في جوهـرها في التوجه الـرومانسي الغريب ، غير أنها تنـم عن فكر جمالي نظري منبعـه الملاحظة الدقيقة لمتغيرات طبيعة الشرق ، وأثر المناخ على السلوك ونمط الحياة وبخاصة في الصحراء . لقد أنجـز فرومنتان عدداً مـن لوحات «الصيد» ، الفكـرة التقليدية الاستشراقيـة التـي تغلغـت في الفـن الاوروبي منذ القـدم (مـع تغلغـل الموتيـف الفرعـوني والبابلي والآشـوري والفارسي) . حيث يصـور فيها صراع الإنســان مع الحيوان ويـرمز بها إلى الصراع بين ما هـو انساني وما هـو حيواني ، الخير والشر ، السماوي والأرضي ، العلوي والسفلي . وقد أعيد احيـاء موضوع «الصيد» في فن التصـويـر لـدى ليـوناردو دي فنشي في لـوحتـه («معـركـة انغيـاري» ١٥٠٤ ، فلـورنسا) ، التـي تأثـر بها الفنان الفـلامندي بيتر بـاول روبنز في لـوحته «صيـد الأسود» . وظهـرت في لوحـة الفنان روبنـز صورة الإنســان الذي يخوض معـركة ضـارية مـع الأسود ، في الـزي الشرقي . ومنـذ هـذه الفترة يلاحـظ أن مشاهـد «الصيد» أخذت تصـور الإنسان الشرقي في معركته مع الحيـوان . حيث سادت مشاهد الصيد في أعمال العديد من فناني الباروك والروكوكو الفرنسيين .

إن تفسير ربـط الإنسان الشرقـي بمشـاهد «الصيـد» لـه جـذوره التقليديـة الايقونغرافية التـي تكرست منذ القدم ، كما يستوجب ربـط مشاهد «الصيد» في فن التصويـر الأوروبي ، بفعل تأثير فن المنمنمات الإسلامية الـذي تعتبر مشاهد «الصيد» إحـدى صوره التقليـدية في منظـومة فكـرة الجمال الايقونغـرافي . وتعتبر مشاهد «الصيـد» صورة واقعية من حيـاة الإنسان في القرون الوسطـى : الشرقي والغربي على السواء .

وقد يطرح السـؤال للوهلة الأولى لماذا يصور «الشرقي» بالـذات ، في مشاهد «الصيد» ، رمـزاً للقوة ، والعنف ، والانفعال . إن الجواب يحتمـل تفسيرين : الأول النشاط الحياتي للشعوب البدائية وشعوب القرون الوسطى التي كان الصيد

يشكـل أحـد أركانها الـرئيسيـة . وقـد وردت مشـاهد الصيـد في فـن المنمنمات الإسلامية ، التي تصـور الحكام وعلية القوم وأحياناً أبطـال الأساطير الشعبية في حفلات «صيـد» الأسود والغـزلان ، والفهود ، والنسـور وغيرها مـن الحيوانـات الوحشيـة الضاريـة والثاني : النزوع إلى حيـوية البناء الفنـي للوحـة ، والتوق إلى إحياء مـوتيف «الصيد» التقليدي ، بـأسلوب جديـد يرضى ميل الـرومانسي إلى الرمزية . وكـان جيريكو أول من تطرق إلى هذا الموضوع مـن الرومانسيين ، ومن ثم طوره ديلاكروا في شتى مراحل حياته الإبداعية حيث أنجز عددا لا يحصى من مشـاهد «الصيـد» التـي يشكل فيهـا صورة الإنسـان ، الشرقـي ، ويبدو وقـوع ديـلاكروا تحت تـأثير روبنز بـاقتبـاس المزاج الإنفعالي لمثـل هذه الأعمال وطبيعـة التركيبة الـديناميـة المتدفقة ، وتضـارب الألوان من جهـة ، وتحت تأثير مشـاهد «الصيد» التقليدية لفن المنمنمات الاسلامية ، ومشـاهد الصيد الواقعية التي رآها بأم عينيه أثناء زيارته للمغرب ، فقدم ديلاكروا عام ١٨٥٤ لوحته «صيد النمور» التي تكثفت فيهـا منجزات مشاهد الصيـد الغربية والشرقية على سـواء، جامعاً فيها كل نظـرياته التصويرية : نظـرية الإنعكاس الضوئي ، نظريـة التناقض أو التضاد والتدرجات اللونية ، نظرية اللون الأخضر ومشتقاته ، الصبغة المحلية ، فضلاً عن منحاه الـرومانسي القائم على «الرمز بعناصر الطبيعـة بما فيها الإنسان لأداء الفكرة الانسانية ـ الطوباوية ـ المثالية» (٤٥) . ومن خلال مشاهد «الصيد» أعاد الرومانسيون للشرق المعاصر لهم ماهيته الفنية ـ الحياتية التقليدية . ولا سيما أنهم رأوا فيهـا تعبيرا عـن تعطشهـم للغـريـب والحيـوي الإنفعـالي والتـاريخي ، الفطري، وكذلك للتضارب اللوني . ففي لوحـة ديلاكروا المذكورة سابقاً نرى أن تداخل الإنسان والطبيعة لا يمر دون صراع ـ ومحاولة سيطرة الإنسان على الطبيعة تجسد صراع الإنسان مع القدر ، وتمثل مفهوم «البطولي» . أما صراع الإنسان مع الحيوانات المفترسة فغـالباً ما عولج على أساس صراع النـزعتين الروحية والمادية ، فالمبالغة في التعبير عن الأحاسيس والقوى الخارقة للإنسان تقدم الإنسان في هالة من العظمة الداخلية معبراً عنها بدينامية الروح والجسد معاً ، سعياً نحو الأفعال السامية . إن إرتباط مفهومي الفنى والإنفعالى لدى ديلاكروا جعله يضغط المكان

(الطبيعة) مطبقاً السماء على الأرض ، مقـرباً الإنسان إلى الطبيعة في بنـاء اللوحة التركيبي . فتحتشد قمة الحدث في عقدة حيوية محكمة الحبكة ، بحيث يستحيل فصـل عناصر الطبيعـة عن بعضهـا البعـض ، و حتى الإنسـان عن الحيـوان . وتعتبر مشاهـد «الصيد» مسرحـاً لونيـاً خصباً يجرب فيـه الفنان قـدراته ومهـارته التقنيـة . فمن الألـوان المعتمـة التي تلـف اللـوحة تنبعـث بـإضطراب الألـوان السـاطعـة الكثيفـة مثـل رداء الصيـد المذهـب ، وجلـد النمـر الـذي يلمـع كالكهـرمان ، واللون الأخضر هـو اللون الأساسي الطـاغي على فضاء اللـوحة . وأدرج ديلاكـروا شتى تدرجـاته ومشتقاتـه في عملية تـزاوج نغمية الطابـع (فمن الأخضر الزمردى للأعشاب المتشعبة في مقدمة اللوحة وحتى الأخضر اللا زوردى في الأفق ، ومن اللـون الزيتوني المذهب للأرض حتـى اللون البنى المائل للخضرة للصخور) . ومثـل هذا الخصـب اللوني لا يقـدمه اللـون الواحـد الأخضر ، ولا يستطيع خلقه إلا خيـال واسع لفنان متمكن مـن رؤيته اللونية ونظـريته في واقع اللون . ونستطيـع القول بأن مشـاهد «الصيد» في إبـداع الرومانسيين وبخـاصة ديلاكروا هي تأكيـد للنزعة الباروكية لبناء التركيب الفني للـوحة . وما يطلق عليه ممثلو «الباروك الرفيع» على حد قول فريد لاندر ، تأكيداً لمحاكاة الفن الشرقي من حيث الصورة والموضـوع ، يشهد على ذلك إهتمام الرومانسين وديلاكـروا بالذات الذي أنجـز منذ الأربعينيـات وحتى نهايـة حياتـه السلسلة كـاملة مـن مشاهـد «الصيد» : صيد الأسود ١٨٥٤ ، متحف الارميتـاج ، لينينغراد) صيد الأسود ، ١٨٥٥ ، المتحف الوطني ، ستوكهولم ، وكـذلك صيد النمور ، ١٨٥٩ متحف بوسطـن وغيرها . كما أن مشـاهد «الصيـد» الشرقية وردت في إبـداع هـ. فـرنية «صيد الأسـود ١٨٣٦ ، مجموعـة والاسس ، لنـدن) وهي مـن أفضل لـوحاتـه الاستشراقية على الاطلاق سـواء في بنائها الفني ، وحيويتها ، وعجينتهـا اللونية المائلة إلى الاصفـرار الرملي الـذي تولـده أشعة الشمـس في الصحراء . وكـذلك مشاهد الصيد لـدى ديكان وشاسريو (غير أن هذين الأخيريـن مرّا على مشاهد الصيد مرورا عابراً دون أن يمنحاها تميزاً ملحوظاً) .

لقد أوردنا هذه النظـرة السريعة لتاريخ تصوير مشاهـد «الصيد» بغية تحديد

دور فرومنتان كفنان استشراقي انجز العديـد من مشاهد «الصيد» التي حاول أن يكون متميزاً بها كفنان وكاستشراقي . واعتماداً على ما سبق نرى أن فرومنشان قد استند في مشاهد «الصيـد» على تقاليد إبداعية عريقـة معتمدة على التراث الفني الغربي والشرقي ومنطلقـة من معاينته الشخصيـة لعالم الصحراء التي عـاش فيها مـدة طـويلة . ومـن الطبيعـي أن يسعـى الفنان إلى «التمييـز» في رؤيتـه للشرق التقليـدي عن معـاصريه . فقـد حلت الغـزلان الرشيقـة (رمز الجمال ، والخفـة وإنسجام المقـاييس) والصقـور الجارحة (ملـوك السماء) محل الحيوانـات المفترسة والجياد المتشابكة في حلقة ضيقة ، ومساحة مكانية يكاد أن يختفي فيها الإنسان. وقد اختفت حـركة الاندفاع الحيـوي للطاقتين البشرية والحيوانيـة ، ليحل محلها الفضاء الـواسع للمنظر الطبيعي ، والحضـور الشامخ للإنسـان الشرقي المنتصر دائما على فريسته . فغالبـاً ما صور فرومنتان مشاهد «الصيـد» الشرقية إما قبل أو بعد «التـلاحم» بين الإنسان والحيـوان (على عكس مشـاهد «الصيد» التقليـدية الاوروبية لدى روبنس وديلاكروا ، وفرنيه وفناني القرن الثامن عشر) .

إن مشهـد صيد الصقـور ، يعتبر أحـد مشاهـد الصيـد الشرقيـة التقليديـة والمفضلة لدى العربي في الصحراء ، ولدى بحث فرومنتان عن مشاهد معبرة عن «روح الشعب» الصحراوي ، رأى في مشهـد صيد الصقور ، صورة شرقيـة بحته لم يصورها قبلـه أحدٌ من الرومـانسيين فالصقر طائر الصحـراء الجارح ، وعملية صيده مفعمـة بالبطولة ، لأن المعـركة بين الإنسان والحيـوان لا تدور على الأرض (كما في لوحات سـابقيه) بل بين مخلوق الأرض ومخلوق السماء . فتظهـر في لوحته («صيد العرب للصقور» ١٨٦٥ متحف كوندة ، شانيتي) صورة الفرسان العرب على صهوات جيـادهم الرشيقـة يتابعون حـركة الصقور في السماء على عـدة فرق تتوزع على مساحة مجرى مائي (ساقية ، أو نهير)، بينما تلـف فضاء اللوحة غلالة ضبـابية شفـافـة من إنعكـاس ضـوء المساء الأصفـر البـاهت على صفحـة الماء الفضية، بحيـث تشترك السماء والأرض في سيمفونية لـونية متناغمـة تصور روح الهواء الصحراوى المغبرة . وتختلف بنية التركيب العضوي العام للوحة عن النمط البنائي الرومانسي ــ الباروكي الذي كرسه الفنانون الاوروبيـون في فن التصوير ، من حيث توزيع عناصر الحدث على عدة أجزاء ، بالبعد عن نقطة التلاحم ، أو

نقطة تكثيف قمة الانفعال للحدث فيبدو الفرسان العرب بين حالة التأهب والانطلاق إلى المعركة . وتبدو الصقور في الفضاء على أهبة الإستعداد .

ويبدو أسلوب فرومنتان في معالجة مشاهد «الصيد» الشرقية أقرب إلى حالة الجمود †"Statique"منه إلى حالة الدينامية ، فقد خلع فرومنتان عن مشهد «الصيد» الشرقي سمته التقليدية الحيوية ـ الإنفعالية للون والتركيب .

ويتجمع جمال لوحات فرومنتان حول أولوية الشكل المبنى على أسلوب تموّج الألوان وفقاً لمبدأ القيم اللونية "Valeur"والمناخ اللوني الواحد في لوحاته التي هي مزيج من المنظر الطبيعي وصور الحياة الشرقية (حياة القبائل في الصحراء : الترحال ، التنقل ، العطش ، الغزو) .

ويعتمد استشراق فرومنتال منذ اللحظة الأولى لتعرفه على الشرق ، على حاسة الرؤية . حيث تعتبر العجينة اللونية في تركيب اللوحة لديه ، بمثابة وسيلة لاختبار المشاهد الجمالية ــ اللونية التي كان يسجلها بالقلم والريشة معاً ، وهي وليدة نزوعه نحو تحديد لون المادة المرئية ، بأقصى حد من الدقة . ففي إطار اللوحة الواحدة كثيراً ما كان يوحد بين الطبيعة الرومانسية «للنموذج» وبين الواقعية الحية للظروف والعناصر النموذجية . فقد توغل في ثنايا طبيعة الصحراء أثناء إقامته في قسطنطينة وبيسكرا إلى حد يقول فيه : «لقد حل فيّ عالم الصحراء . والآن أشعر كما لم أشعر في أي وقت مضى بأنني فنان»(٤٦) وأدرك في الشرق ما معنى الطبيعة ، والهواء وأصداء الريح وروائح الأرض الصحراوية بعد المطر ، وقد سجلها دون أن يضيع ملاحْظة فيها مراقباً تغيرات الضوء واللون ، والإنعكاسات والظلال فكتب يقول : «إن الشرق هذه البلاد البيضاء المليئة بالغبار تملك مخزوناً هائلاً من التدرجات اللونية والأشكال الموجزة . . . فإمتداد هذه البلاد أفقياً أكثر من إمتداداتها عمودياً ، حيث لا وجود للضباب ، ولتقلبات الطقس الحادة : وحيث ينعدم الهواء تقريباً(٤٧)» .

كما أدرك في الشرق أسساً جديدة للنظرية اللونية التي يحددها بالتالي : «لقد شكلت تصورات خاطئة عن اللون ، وقد اعتبروه دائماً أصفر ، بينما هو في الحقيقة أبيض في منتصف النهار ، حين لا يعرقل صفاءه غيوم أو ضباب ،

وفضلاً عن كونه لا يمتلك القدرة على التلوين ، فهو يملك صفة جوهرية تتخطى ألوان الأشياء . إن هذه الخاصية الجوهرية تستطيع أن تلحظها فقط في الجنوب، ولذا أراني أتعذب سنة بأكملها لأعكس هذه الخاصية للضوء» (٤٨). وتدخل في إطار اكتشافاته اللونية التي حققها في الشرق ألوان ثلاثة : الرمادي ، الأبيض ، الأخضر . وحين يضعها بتناغم مع بعضها البعض ، يحقق تنويعات لا نهاية لها من السمفونية اللونية التي تقوم على تعددية المقامات.

تعتبر مرحلة النضوج الابداعي لفرومنتان التي وصل إليها عبر اكتشافه لنظرية اللون متميزة بطغيان اللون الرمادي إن «اللون الرمادي : هو إنتصار لعظمة طبيعة الشرق بدءا من اللون الرمادي البارد للجدران وانتهاء باللون الرمادي الحاد للأرض»(٤٩). (يعتبر ديلاكروا من أوائل الفنانين الذين استخدموا اللون الرمادي في لوحته الشهيرة «سقوط القسطنطينية بأيدي الصليبيين») . غير أن فرومنتان طوره في عملية تنويع مشتقاته وتدرجاته . ويعتبر الشاهد الأكثر دلالة على إكتشاف فرومنتان اللوني لوحة «مخيم في جبال الأطلس» صالة الفن في بالتيمور) ، حيث يصور الفنان حياة القبائل في إحدى محطاتها ، تتوزع فيها الخيول والفرسان في الجزء الأمامي ، بينما تبدو جبال الأطلس بقممها الشاهقة المكللة بالثلوج في خلفية اللوحة على شكل نصف دائري يحيط بالقوم من الجهات الثلاث تشبه إلى حد المسرح القديم. ويميز فضاء اللوحة العام مناخ رمادي براق يتكاثف باحتكاكه باللون الأبيض (القمم الثلجية) - حتى الشفافية بإصطدامه بالزحف الاخضر للعشب الذي يكلل التلال والهضاب . كما تلاحظ أحياناً طراوته ومدى إمتداده ، فيجعل من اللوحة صباحاً شتائياً يفيض شاعرية . فضلاً عن الانتقال التدريجي للألوان (بين المقدمة ونهاية الأفق) من الأخضر الغامق وحتى الأزرق الباهت المخضب بالغيم . فلا وجود لدور الضوء في منح الأشياء ألوانها الضرورية الأولى ، واختفاء الشمس في صباح رمادي لم يحرم اللون قدرته على التعبير كما في إبداع «الرومانسيين» الأصفياء . وفي هذه الخاصية الجوهرية للون يحضر إبداع فرومنتان بوصفه متملكاً القدرة على منح اللون المحلي للمادة ، في علاقة جدلية للون والضوء على نمط نظرية الرسم في (الهواء الطلق

التي كرسها الإنطباعيون ، إن عالم البناء العضوي العام للوحة يقوم على مبدأ التناغم اللوني وليس على مبدأ التضاد اللوني (الذي ساد أعمال الرومانسيين الأوائل) معتبراً أن كل من صوّر الشرق من سابقيه بناء على أساس نظرية التناقض اللوني فهو مخطئ لكونه لم يفهم طبيعة الشرق ولم يلتقطها .

ومن إبداعات فرومنتان الشرقية ، لوحته «مشهد صحراوي» أو «حرامية الليل» التي تعكس صورة الليل الصحراوي المرصع بالنجوم ، كنشيد مسائي حالم ، لا يعرف العتمة ، بل هو ليل مضاء بالنجوم والقمر . إذ تظهر النجوم في السماء لتضئ الحدث الذي قد يعتبر مظهراً من مظاهر حياة البدو الرحل ، «الغزو الليلي» .

إن موضوع تصوير «الليل» ورد في الفن الرومانسي بتفسير مزدوج ، فمن جهة يرمز بالليل إلى التعبير عن القوى الغامضة والسلبية الطابع ، التي قد تشكل مسرحاً لإحداث وجرائم .

ومن جهة ثانية كان الليل يرمز أحياناً كثيرة إلى كونه إمتداداً للنهار ، وجزءاً مكملاً للحياة ، الذي يشكل ستارة لتناقض بنية الكون والإنسان على السواء . فالليل حياة عارية يمارس فيها المرء ذاته دون أقنعة . تمنح الروح الإنسانية من التجانس والتناغم مع المضمون الروحي للكون . ففي الليل يقظة المشاعر ، وخلوة النفس ، التي يلجمها النهار بسطحية الهموم المعيشية . وعلى الرغم من أن موضوع «الليل» موضوع رومانسي تقليدي إلا أن فرومنتان من أوائل الفنانين الاوروبيين الذين صوروا ليالي الشرق ، وبخاصة ليل الصحراء ومرة أخرى يبرز فرومنشان ملكته الإبداعية عبر اللون الرمادي ونهاياته ـ فن اللون الرمادي ـ اللؤلؤي لضوء القمر . وحتى لون الأجساد السمراء للفرسان ، مروراً بلون الحصان الأبيض «مركز الحدث» حيث يطغى الفضاء الرمادي المائل للأزرق .

لقد جذبت الفنان ظواهر الأرض والسماء الفطرية البدائية القائمة في المدى دون قواعد محدودة . أنه المدى الصحراوي الصامد بخلود أمام السماء . وقد استطاع فرومنتان أن يلتقط خاصية العلاقة العارية من أية نظم بين سطح الأرض والإنسان الذي يحيا عليها ، فهو يضع الإنسان عارياً أمام الطبيعة البدائية

ونظريـة علاقتـه بها . وكأن الإنسـان صلة الـوصل بين الأرض والسماء . مخلـوقاً عاريـاً بينهما . فهو رمز فلسفة الخلـود ، وهو «اليغوريـا الوجود» الذي يـرمز إلى وحـدة الأرضـى والسماوي والقـدر والـواقع . ونستطيـع أن نحـس في لـوحـات فرومنتـان ، فلسفة الخلـود من خـلال تسمر المخلـوقات في الأرض (الإنسـان ، الحيـوان ، والنبات) في صـورة سكونيـة ، واثقة وثـابتـة فيقول فـرومنتان بصـدد فلسفته حول الرائع ـ إنه السكونى . وبكلمة أخرى ـ ليس لدي نزوع لغير خلود الأشياء . فأنا مولع بالأشياء الثابتة المتسمرة باعتزاز» (٥٠) . وقد أشار في مذكراته وكتابيه المذكورين سابقا إلى سعيه لاكسـاب الصورة الشرقية نبل وقدسية الكتاب المقدس وقـدسيته وعظمـة العصور القـديمة ، حيـث كان يقـارن دائماً بين نساء الجزائر وصـورة راحيـل في «الكتـاب المقـدس» ويشبـه صـورتهن «بـأليغـوريـا» و«الكآبة» للفنان الألماني ديورر . ويقارن الراقصة العربية بالليدي مكبث ، فنراه يبحث عـن شرق تاريخي في الـذاكرة . «اننى أتجول في بلـد الفن الحقيقـي حيث أصادف الثري لافـان مرة ، والشهـم فووز مرة أخرى ، وأعتقـد أن صور الفنانين القدماء قد شوهـت الكتاب المقدس وقضت عليه ، فإمكانية بعثـه ولو جزئياً ، تتطلب الـرحيل إلى الشرق ، حيـث يمكن مشـاهدة لـوحات الكتـاب المقدس القديمة بأم العين . إن هذا الشعب يتصف بالعظمة ، والعظمة من خصوصيته وحده ، وهو الوحيد من بين كل الشعوب المتحضرة ، الذي استطاع الحفاظ على جمال الحياة والعادات والتقاليد (٥١)» وبالرغـم من هذه الاشادة بجمال عالم الشرق كان فـرومنتان قد وضـع يده على نبض آلام ومـآسي الصحراء في الوقـت نفسه ، مدركـاً بتبصر سلبياتها التـي تنغص حيـاة المرء وتحيلها إلى جحيـم . فقد صـور فرومنتان الرياح التي كانت تهب على الصحراء في لوحته الشهيرة («هبوب الريح في الصحراء» ، ١٨٦٤ ، مجموعة خـاصة ، هيوستن) حيث نلمح صـوت الريح يعصف في حنايـا الإنسان الصحراوي المتطي صهوة جواد فيبـدو كتلة في مهب الـريـح ، مازالـت تثبتهـا أقـدام الخيـل على الأرض ، مبرزا التناقـض بين كتلـة الإنسان الخفيفـة المائلة مع الـريح (مشهد الملابس المتمايلـة بإتجاه الريـح) وكتلة أجساد الخيل المتراصة بوجه الزوبعة .

لقد أجاد تيوفيـل غوتييه وصف هذه اللوحة بقولـه «إن الريح لا شكل لها ،

ولا لون ، وتصويرها يعتبر أمراً مستحيلاً ، ورغم ذلك ففي لوحة فرومنتان «طرف الواحة» تعصف الريح بوضوح ملموس» .

عاش فرومنتان في الصحراء مدة طويلة في الخيمة المعرضة للريح والشمس والمطر .

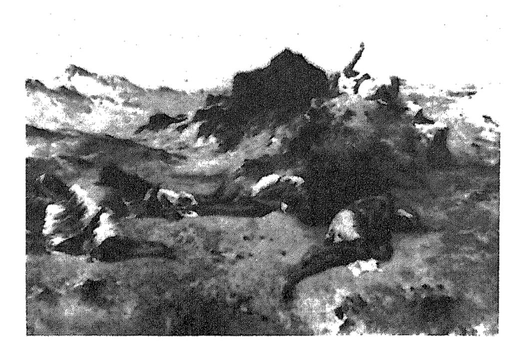
ولذا دخلت الصحراء بشكل عضوي في حواسه وأحاسيسه ، لقد أحسها بملء كيانه الروحي والجسدي ، واستطاع أن يعكس قوانينها الداخلية في لوحات متميزة ومنفردة ، وتعتبر قمة أعماله عن الصحراء لوحة «العطش» (بلاد العطش ، ١٨٦٩ ، متحف أورسي ، باريس) . ولوحة (رَيُّ الظمأ ١٨٦٢ ، متحف الارميتاج ، لينينغراد) ، إذ تبدو الصورة التراجيدية لحياة الإنسان في الصحراء ، والضريبة الفادحة التي يدفعها المرء من حياته في الصحراء القاسية ، إن الظمأ لدى فرومنتان هو «اليغوريا» الصحراء التراجيدية ـــ التاريخية والماء رمز الحياة . فتبدو في اللوحة الأولى صورة سكان الصحراء الذين قتلهم العطش ، فرووا الرمال بأجسادهم الملقاة عليها بأسى ومرارة اليأس . بينما يظهر في اللوحة الثانية مشهد الماء في يد العطشان ، الذي يعيد إليه الحياة . قاسية صور الظمأ الصحراوى التي ينتصر عليها الإنسان بالماء ، والصبر والقلق الدائم . وفي ذلك يرى فرومنتان عظمة الشعب الصحراوي الذي يقابل الموت عارياً كل يوم في الصحراء .

إن العالم الفني لفرومنتان الذي جمع بين موهبة الأديب (أصدر رواية دومينيك ١٨٦٢) والناقد (نذكر بكتابه الشهير حول «قدامى الفنانين») . والفنان ارتبط بالشرق ، وانبثق من صور الشرق الفنية . فقد حقق الشرق آماله ، إذ منحه «ملجأ للروح والرؤية ضد سآمة السائد الفرنسي وفتح أمامه آفاقاً جديدة («علاج الروح») وقد عاش فرومنتان قصة حب عنيفة في الجزائر (استطاعت أن تنسيه حبه الأول الذي أنتهى بالفشل وموت المحبوبة) فضلاً عن أن لوحاته الشرقية قد انقذته من أزماته الاقتصادية المتلاحقة . فعالم الشرق «هبط» بالإلهام على الفنان ، وألهب موهبته «بزوبعة من نار ورمال» كانت قاسية ، وأحياناً لا تطاق حتى من قبل سكان الصحراء الأصليين ، غير أنه عمل على منحها جماليتها في أعمال

عظيمة ، مفعمة بـآفاق الصحراء والسهول الفضية المؤثرة . فـالشرق شكل لغته الجمالية ، ومبـدأه الفني ، وبـدايته ونهايته الإبـداعية (شـارك فرومنتـان في حفل إفتتاح قناة السـويس في مصر عام ١٩٦٩ ورسم العـديد من اللوحـات المصرية التي تنسب إلى المرحلة المتأخرة من ابداعه والتـي تتسم بالواقعية لكن هذا خارج إطار بحثنا الذي يقتصر على الرومانسية).

فكم هو شاق وطـويل الطريق من التلقي حتـى التعبير . والعبقري الفذ هو ذاك الذي يصـور «ما يـراه» ويخلق من «الـلا شئ» أشكالاً جـديدة كـالاسطورة الـرومـانسية . إن أي فنـان مهما كـان عظيماً ، يبقـى بحـاجة إلى إصطـلاحـات عملية، ذات علاقة وثيقة بالتقاليد ، ذلك لأنـه بالعثور عليها يقوم بتزويد نفسه بمواد تصويريه «خام» ، تلزمه لعكـس حدث أو جزء من الطبيعة ، وبوسعه أن يمنـح شكلاً آخـر للصور التـي أنطلق منهـا ، وذلـك بتكيفها مـع المهمة التـي وضعها لنفسه ، وحسب التعرف عليه فيه ، لكنه ما زال غير قادر على تصوير ما هو مـوجود أمـام عينيه دون العـودة إلى الاحتياطـي السابـق للصور الموجـودة في التاريـخ . ومن ثم بمقدوره أن يـرسم وقد صرف نظـره عن صبغة خاصـة به في لوحته النموذج»[٥٢] .





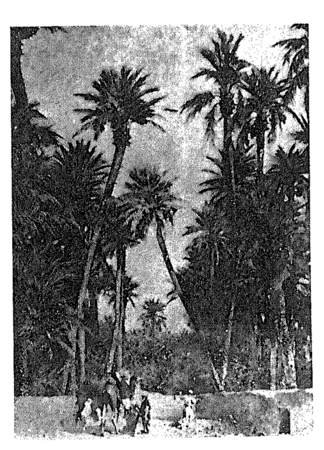
١ ـ فرومنتان ، بلاد العطش .



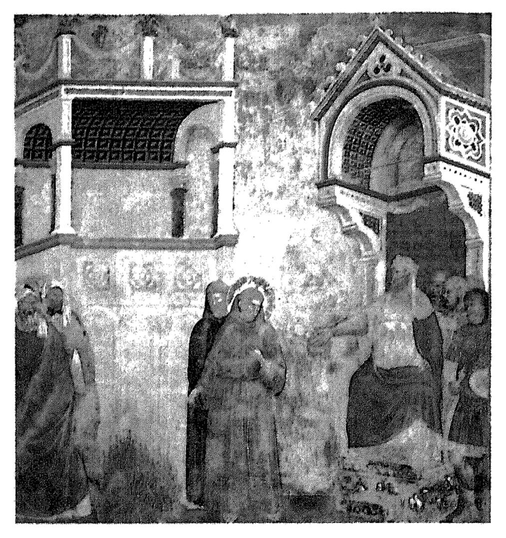
٢ ـ شاسريو ، مغربيتان .



٣ ـ فرومنتان ، صيد الابل .



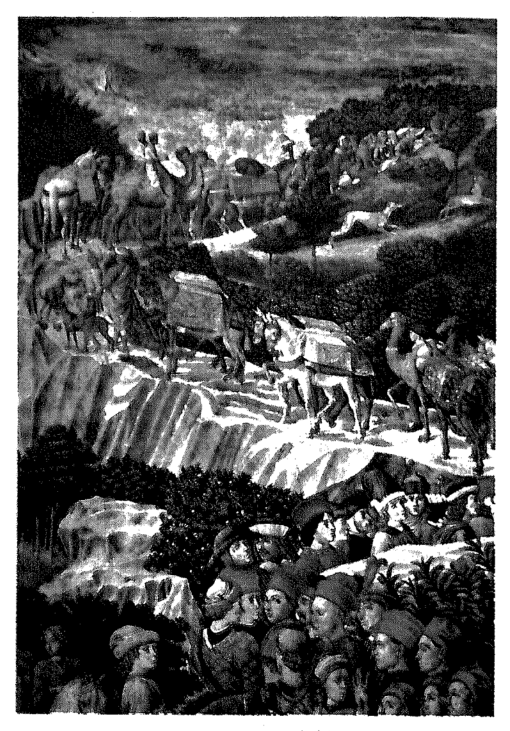
٤ ـ فرومنتان ، غابة النخيل .



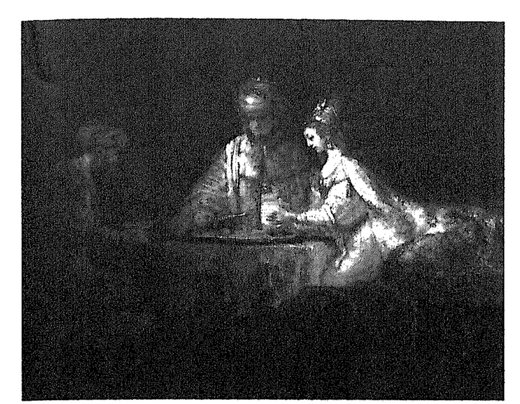
١ ـ غيوتو، الاختبار بالنار أمام السلطان .

٢ ـ غيوتو ، جدارية الاختبار بالنار .

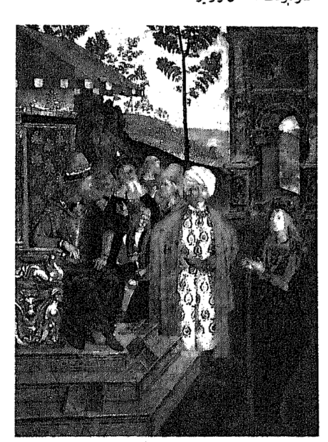
٣ ـ غوزولي ، مشهد من سجود المجوس .



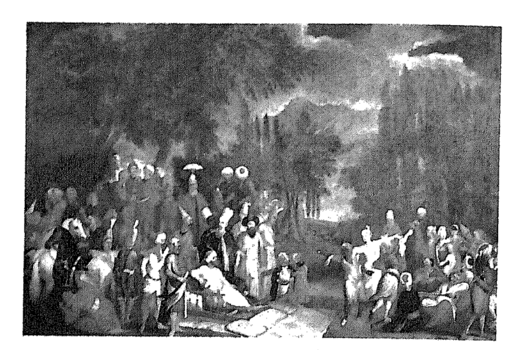
٤ ـ غوزولي ، مشهد من سجود ملوك المجوس .



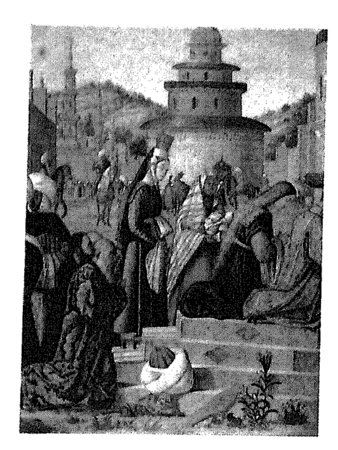
٥ ـ رمبرانت ، آمان وأزفير .



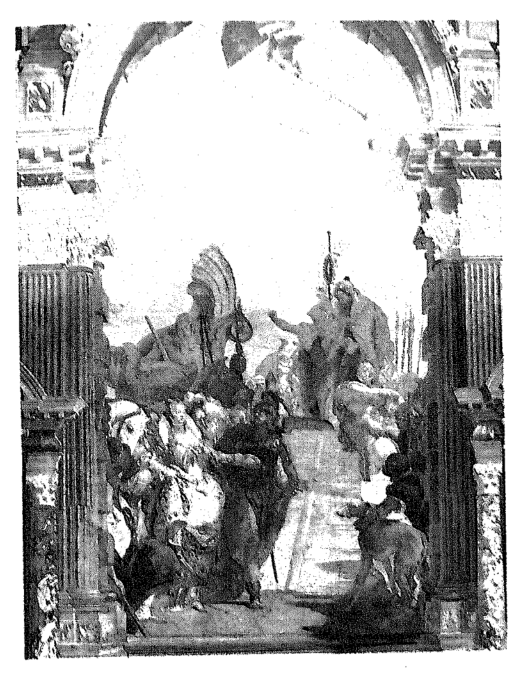
٦ ـ بنتوروكيو ،
تاريخ القديسة بربارة .



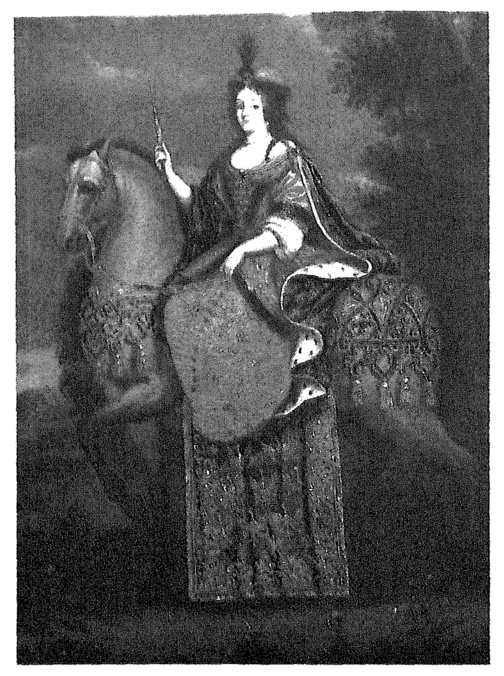
٧ ـ فان مور ، حفلة صيد السلطان فى الغابة .



٨ ـ كارباتشيو ،
القديس جورجيوس
يعمد مؤمنين جدد



٩ ـ تيبولو ، لقاء انطونيو وكليوباتره .



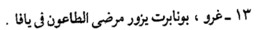
١٠ سباسكى ، الملكة ماريا كازمير .



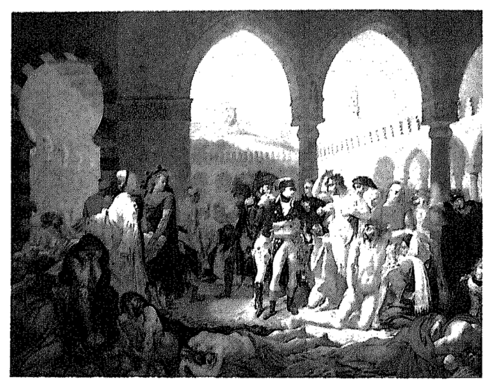
- منمنمة إسلامية : رحلة مساما في جبل الدروز .

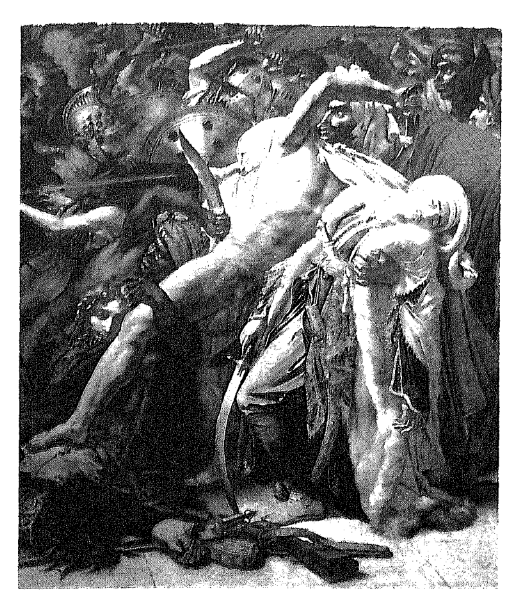


١٢ ـ غرو ، معركة الناصرة .



١٣ ـ غرو ، بونابرت يزور مرضى الطاعون فى يافا .

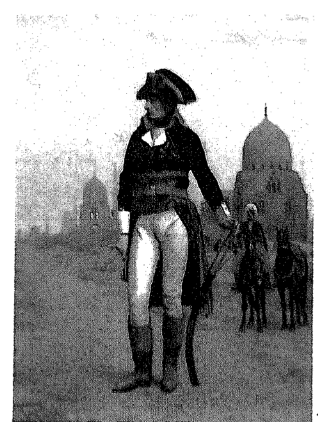




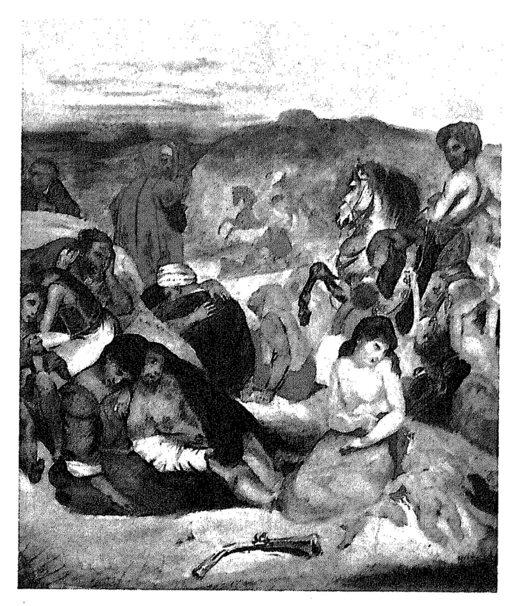
١٤ ـ جيروديه ، انتفاضة القاهرة .



١٥ ـ بوتشيلى وغيرلاندى ، تاريخ موسى .



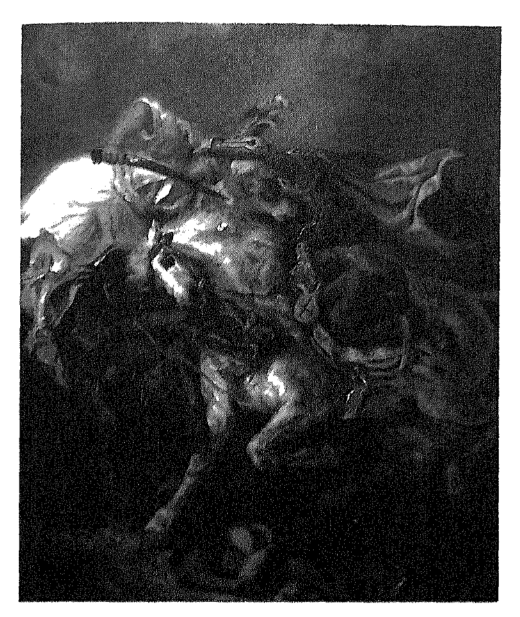
١٦ ـ جيروم ، بونابرت فى مصر .



١٧ ـ ديلاكروا ، لوحة تمهيدية لمذبحة هيوس .



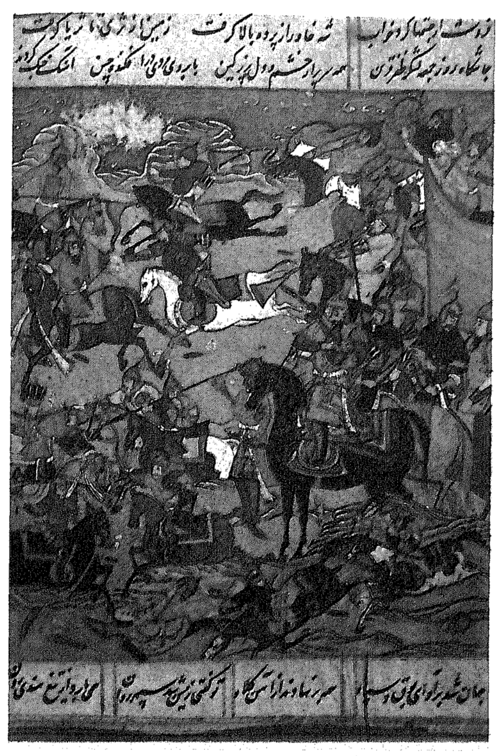
۱۸ ـ دیلاکروا ، موت سردانابال .



١٩ ـ ديلاكروا ، معركة بين فارسين .



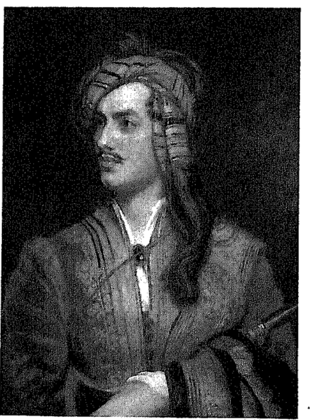
۲۴ - قاران بقتل بارمان
شاهنامه



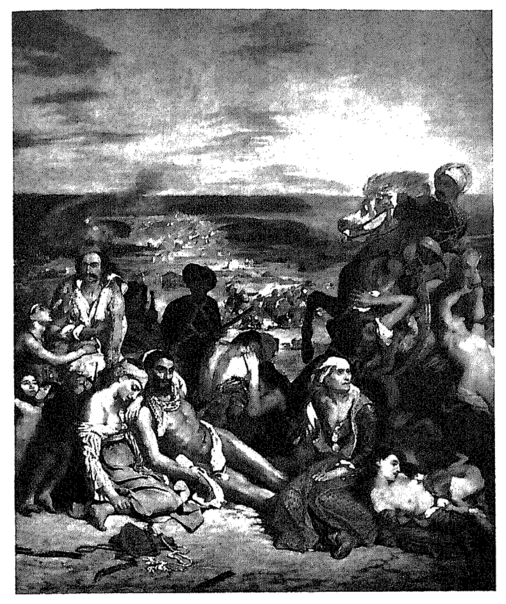
٢١ ـ منمنمة إسلامية من ظفرنامه .



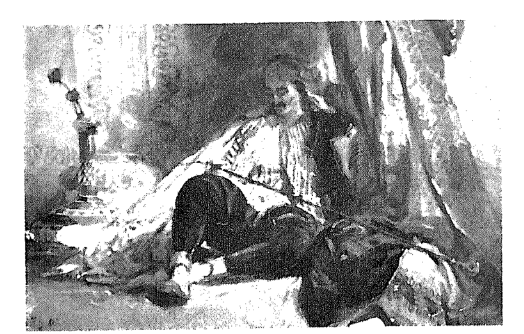
٢٢ ـ ديلاكروا ، تركى يجلس
على أريكة مع نرجيله .



٢٣ ـ ديلاكروا ،
بورتريه بايرون بالزى الشرقى .



٢٤ ـ ديلاكروا ، مذبحة هيوس .



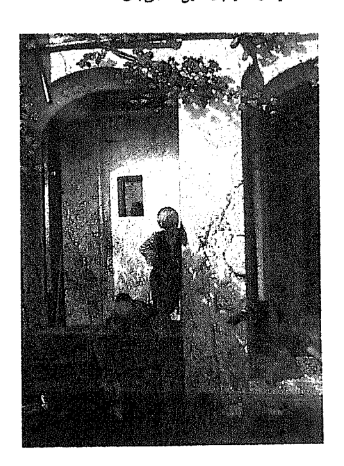
٢٥ ـ بونغتون ، تركي في لحظة استجمام .



٢٦ ـ ديلاكروا ، بورتريه باريوليه .



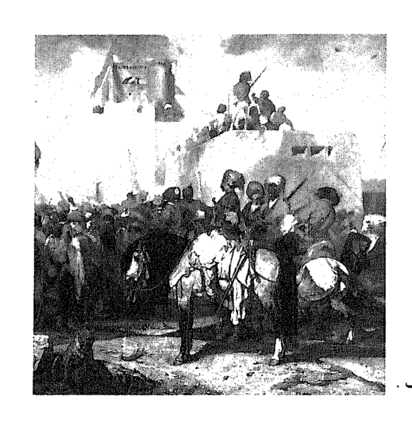
٢٧ ـ ديكان ، ديدبان الليل حاجي باي .



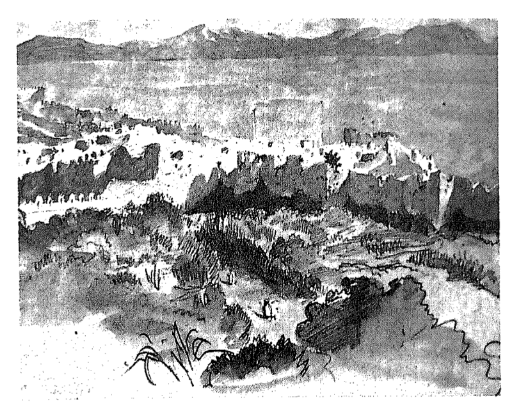
٢٨ ـ ديكان ، أطفال
أتراك قرب النافورة .



٢٩ ـ ديكان ، فرسان أتراك يعبرون النهر .



٣٠ ـ ديكان ،
التعذيب بالخطاطيف .



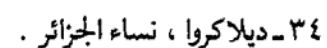
٣١ ـ ديلاكروا ، تخطيطات ورسوم من دفتر المغرب .



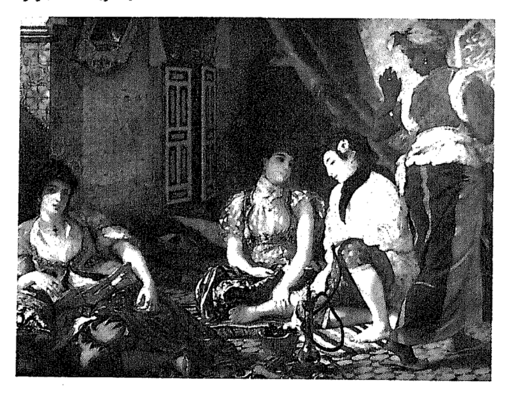
٣٢ ـ ديلاكروا ،
تخطيطات من دفتر المغرب .



٣٣ ـ ديلاكروا ، مشهد الجلد فى طنجه .

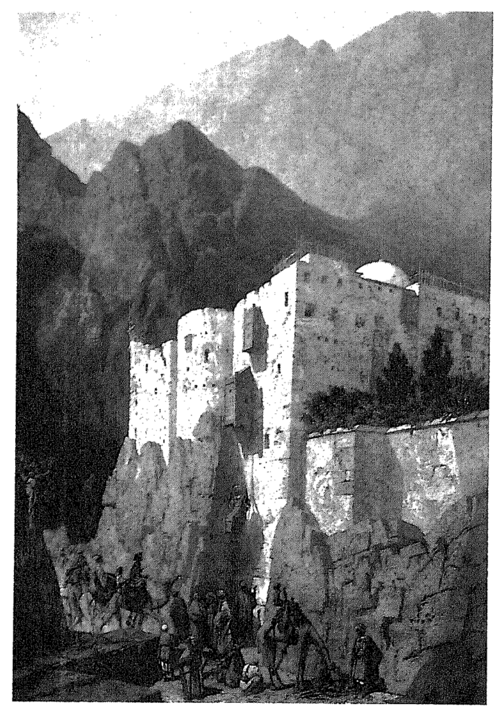


٣٤ ـ ديلاكروا ، نساء الجزائر .

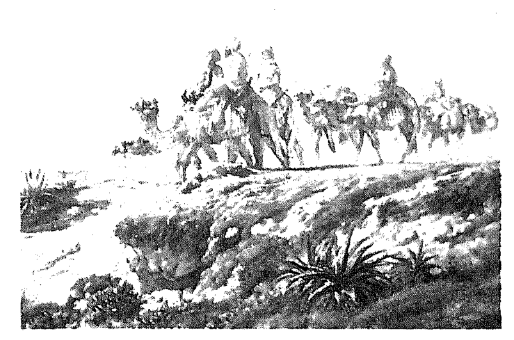




٣٥ ـ ديلاكروا ، من دفتر المغرب .



٣٦ ـ دوزا ، القديسة كاترين فى سيناء .



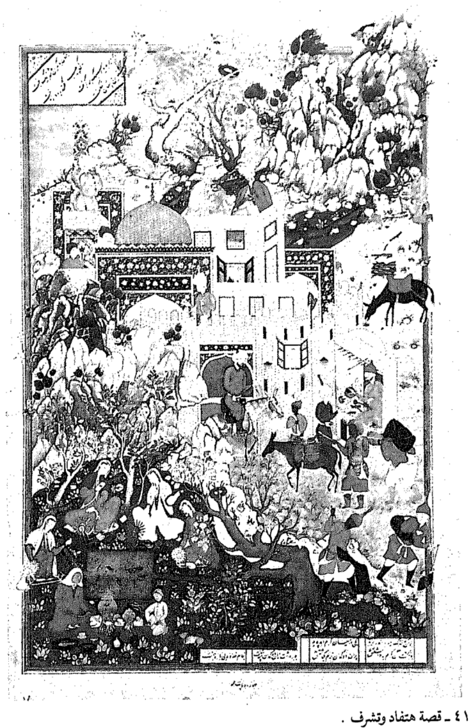
٣٧ ـ ماريلا ، قافلة الصحراء .

٣٨ ـ ديلاكروا ، حفلة زفاف مغربى .



٣٩ ـ ماريلا ، خرائب مسجد الحاكم بالقاهرة .

٤٠ ـ ماريلا ، بنى سويف على النيل .



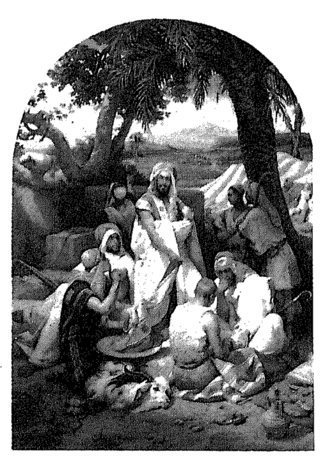
٤١ ـ قصة هتفاد وتشرف .

٤٢ ـ ديلاكروا ، تخطيطات من دفتر المغرب

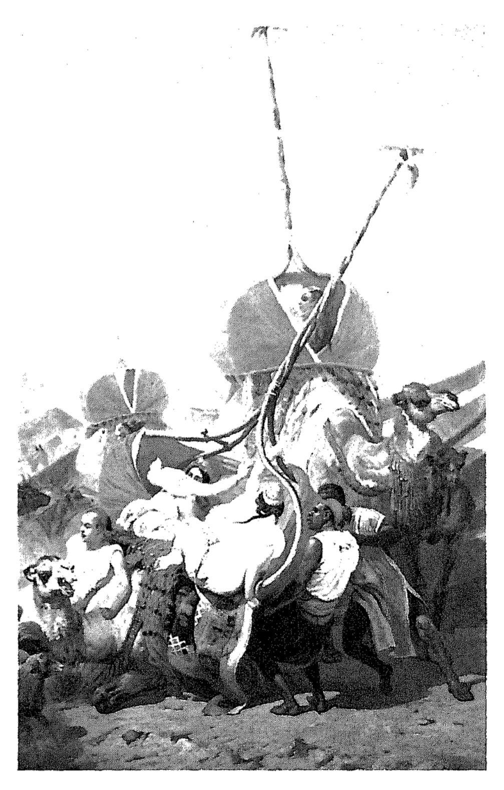
٤٣ ـ دوزا ، منظر من الجزائر .



٤٤ ـ فرير ، منظر القدس من الشمال .



٤٥ ـ فرنيه ، ثياب يوسف .



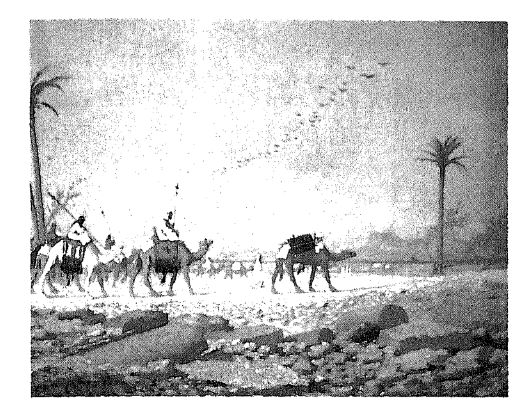
٤٦ ـ فرنيه ، الاستيلاء على سمالا عبدالقادر .



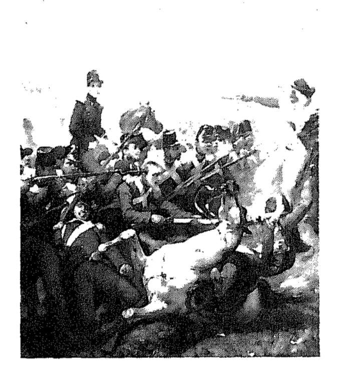
٤٧ ـ فرنيه ، صيد الأسود .



٤٨ ـ فلاندين ، عامود هيبون فى القسطنطينية .



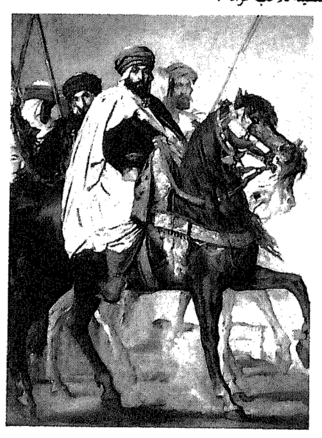
٤٩ ـ فرير ، قافلة الصحراء .



٥٠ ـ فرنيه ، معركة سماح .



٥١ ـ شاسريو ، أم وابنتها من قسطنطينة تلاعب غزالة .



٥٢ ـ شاسريو ،
خليفة قسطنطينه برفقة حاشيته .



٥٣ ـ شاسريون الفرسان العرب فى معركة .



٥٤ ـ فرومنتان ،
صياد صقور عربى .

٥٥ ـ فرومنتان ، مخيم من جبال الأطلس .

٥٦ ـ فرومنتان ، حرامية الليل .



٥٧ ـ دبلاكروا ، نسخ المنمنمات الإسلامية .



٥٨ ـ ديلاكروا ، صيد النمور .



فهرس اللوحات

لوحات أبيض وأسود

الفصـل الأول

١ ـ فيفان دينون (١٧٤٧ ـ ١٨٢٥) رسوم وتخطيطات من كتاب « رحلة إلى مصر العليا والسفلى أثناء حملة نابليون » ١٨٠٢ ، الجزء الثاني ، معركة أبو قير .

٢ ـ ديلاكـروا . أ (١٧٩٨ ـ ١٨٦٣) : الكونت بالتيـانو ، زيت ، ١٨٢٧ . مجموعـة خاصة ، نيويورك .

٣ ـ كـارباتشـو ، ف (١٤٥٠ ـ ١٥٣٢) ، تـاريـخ القـديس اسطفـان ، زيـت ، المتحـف الحكومي ، برلين .

٤ ـ أفيد ، ج . أ . ج (١٧٠٢ ـ ١٧٧٢) : بورتريـه سعيد أفندى سفير الباب العالي ، زيت ، ١٧٤٢ . متحف فرساي ، فرنسا .

٥ ـ غرو ، أ . ج (١٧٧١ ـ ١٨٣٥) : معركـة الناصرة ، زيـت ، ١٨٠١ ، متحف الفنـون ـ مدينة نانت ، فرنسا .

٦ ـ كارل فان لو : صيد النعام ، زيت ، ١٧٣٧ ، متحف بيكاردي ، آميان .

٧ ـ مدرسة جنتيلو بلليني : حفل استقبال سفير البندقية في القاهرة ، زيت ، ١٥٢٦ ، اللوفر ، باريس .

٨ ـ غرو : معركة أبوقير . زيت ، ١٨٠٨ . متحف فرنساى ، فرنسا .

الفصـل الثـاني

١ ـ فرنيه ، هـ (١٧٨٩ ـ ١٨٦٣) : مذبحة المماليك ، ١٨١٩ ، متحف مدينة نانت ، فرنسا .

٢ ـ فوربان ، أ (١٧٧٧ ـ ١٨٤١) : عرب فوق خرائب عسقلان . اكواريل ، ١٨١٧ .

٣ ـ جيريكو ، ت (١٧٩١ ـ ١٨٢٤) ، ١٨١٩ : فارس تركي ، رصاص . ١٨٢١ ، اللوفر .

٤ ـ فور بان ، أ : الاستيـلاء على قصر الحمراء في غرناطة ، فترة تحرير أسبـانيا ١٤٩٢ ، زيت . ١٨٢٢ ، متحف غران أكس أن بروفانس ، فرنسا .

٥ ـ ديلاكروا : رسوم منسوخة عن ملابس شرقية .

٦ ـ منمنمة إسلامية : معركة . شاهنامة . بخاري ١٥٤٨ .

٧ ـ منمنمة إسلامية : من ديوان على شيرنوائي .

٨ ـ ديلاكروا : مشهد من حرب الأتراك واليونانيين .

٩ ـ شارمتان : مقهى تركي .

١٠ ـ بونغتون ، ر . (١٨٠١ ـ ١٨٢٨) : مشهد شرقي ، مجموعة والاس ، لندن .

١١ ـ ديلاكروا : امرأة بالعمامة الزرقاء . زيت ، ١٨٢٤ . متحف فيلادلفيا للفنون .

الفصـــل الثـــالث

١ ـ ديكـان ، أ . غ (١٨٠٣ ـ ١٨٦٠) : الخروج مـن المدرسـة التركيـة . زيـت ، ١٨٤١ . مجموعة والاس الفنية ، لندن .

٢ ـ ديكان : مدرسة تركية . متحف كونده . شانتي .

٣ ـ ديكان : منظر طبيعي تركي ، متحف كونده . شانتي .

٤ ـ هوراس فـرنيـه : بورتـريه شخصي للفنـان بـالزي الشرقـي . زيـت ، متحف الأرميتـاج ، لينتنجراد .

٥ ـ منمنمة إسلامية : حفل رقص وغناء وحفلة صيد . المتحف البريطاني .

٦ ـ هوراس فرنيه : الاستيلاء على قسطنطينية ، من حملة الجزائر .

٧ ـ ماريلا ، ب (١٨١١ ـ ١٨٤٧) استراحة القافلة عند خرائب بعلبك . اكـواريل ، مجموعة خاصة ، باريس .

٨ ـ ماريلا : شارع في القاهرة . زيت ، متحف الأرميتاج .

٩ ـ ماريلا : من ذكريات رشيد . متحف بورغون ، كلومون ـ فيران .

١٠ ـ ماريلا : مشهد من ميدان بولاق في القاهرة . اللوفر .

١١ ـ ماريلا : ضفة النيل ، ١٨٣١ ـ ١٨٣٣ . متحف الأرميتاج .

١٢ ـ ديازدي لابينا : نساء عربيات .

الفصـــل الـرابـــع

١ ـ فرومنتان : بلاد العطش ، ١٨٦٩ . متحف أورسي ، باريس .

٢ ـ شاسريو ، ت . (١٨١٩ ـ ١٨٥٦) : مغربيتان .

٣ ـ فرومنتان : صيد الأيل .

٤ ـ فرومنتان : غابة النخيل .

اللوحات الملونة

١ ـ غيوتو ، ب . دي . (١٢٦٧ ـ ١٣٣٧) : الاختبار بالنار أمام السلطان . سلسلة صور حياة القديس فرنسوا الاسيزي . تصوير على الجدران ، بداية القرن الرابع عشر ، كابيلا باردي ، سانتا كروتشي ، فلورنسا .

٢ ـ غيوتو : جدارية « الاختبار بالنار سجود .

٣ ـ غوزولي ، ب (١٤٢٠ ـ ١٤٩٨) : مشهد من سجود ملوك المجوس .

٤ ـ غوزولي ، ب : مشهد من سجود ملوك المجوس .

٥ ـ رمبرانت (١٦٠٦ ـ ١٦٦٩) : آمان وأزفير . زيت ، ١٦٦٥ . متحف بوشكين للفنون التشكيلية العالمية .

٦ ـ بنتو روكيو ، ب (١٤٥٤ ـ ١٥١٢) : تاريخ القديسة بربارة (ويبدو في الصورة الأمير جيم ابن السلطان محمد الثاني) . تصوير على الجدران ، ١٤٩٥ ـ ١٤٩٦ . مبنى بورجي ، الفاتيكان . روما .

٧ ـ فان مور (١٦٧١ ـ ١٧٣٧) : « حفلة صيد » السلطان أحمد الثالث في الغابة يرافقه الموسيقيون . زيت ، ١٧١١ . لندن ، جمعية الفنون الجميلة .

٨ ـ كارباتشيو ، ف (١٤٥٠ ـ ١٥٣٢) : القديس جورجيوس يعمد مؤمنين جدد . زيت ، ١٥٠٧ . سكوالادي سان جورجيو ، البندقية .

٩ ـ تيبولو ، ج . ف (١٦٩٦ ـ ١٧٧٠) : لقاء أنطونيو وكليوباترا ، ١٧٤٧ ـ ١٧٥٠ . لابيا ، البندقية .

١٠ ـ سباسكي ، ي : الملكة ماريا كازمير . زيت . متحف قصر فرساي .

١١ ـ منمنمة إسلامية : رحلة مساما في جبل البروز . مخطوطة شاهنامه . الثلث الثاني من القرن السادس عشر . متحف المتروبوليتان . واشنطن .

١٢ ـ غرو : معركة الناصرة . زيت ، ١٨٠١ . متحف الفنون . مدينة نانت ، فرنسا .

١٣ ـ غرو : بونابرت أثناء زيارته مرضى الطاعون في مستشفى يافا . زيت ، ١٨٠٤ . اللوفر .

١٤ ـ جيروديه ، أ . ل . ت (١٧٦٧ ـ ١٨٢٤) : انتفاضة القاهرة . زيت ، ١٨١٠ . فرساي ، فرنسا .

١٥ ـ جيروم ، ج . ل . (١٨٢٣ ـ ١٩٠٤) : بونابرت في مصر . ١٨٥١ .

١٦ ـ بوتشيلي ، س (١٤٤٥ ـ ١٥١٠) وغير لانديي ، د . (١٤٤٩ ـ ١٤٩٤) : تاريخ موسى . تصوير على الجدران .

١٧ ـ ديلاكروا : لوحة تمهيدية لمذبحة هيوس . زيت ، ١٨٢٤ . اللوفر .

١٨ ـ ديلاكروا : موت سردانابال . زيت ، ١٨٢٧ . اللوفر .

١٩ ـ ديلاكروا : معركة بين فارسين (أو معركة الكافر والباشا) . زيت ، ١٨٣٥ . متحف بتي باليه ، فرنسا .

٢٠ ـ قاران يقتل بارمان . شاهنامة . الثلث الثاني من القرن السادس عشر . متحف متروبوليتان .

٢١ ـ منمنمة إسلامية من ظفرنامه ، تمثل معركة تيمور ضد غيرات ، معهد الاستشراق . أوزبكستان السوفييتية .

٢٢ ـ ديلاكروا : تركي يجلس على أريكة مع نارجيلة . زيت ، ١٨٣٠ . اللوفر .

٢٣ ـ ديلاكروا : بورتريه ، بايرون بالزي الشرقي .

٢٤ ـ ديلاكروا : مذبحة هيوس .

٢٥ ـ بونغتون : تركي في لحظة استجمام . اكواريل ، ١٨٢٦ . مجموعة والاس ، لندن .

٢٦ ـ ديلاكروا : بورتريه ، باريوليه . زيت ، ١٨٢٦ . اللوفر .

٢٧ ـ ديكان ، أ . غ (١٨٠٣ ـ ١٨٦٠) الدورية الليليلة أو ديدبان الليل حاجي باي في سميرنا ، زيت ، ١٨٣١ . مجموعة والاس ، لندن .

٢٨ ـ ديكان ، أطفال أتراك قرب النافورة . زيت ، ١٨٤٦ . متحف كونده ، شانتي . فرنسا .

٢٩ ـ ديكان ، فرسان أتراك يعبرون النهر . ١٨٤١ ، متحف كونده ، باريس .

٣٠ ـ ديكان ، التعذيب بالخطاطيف .

٣١ـ ديلاكروا ، تخطيطات ورسوم من دفتر المغرب ، منظر طبيعي ، اكواريل ، اللوفر .

٣٢ـ ديلاكروا ، تخطيطات من دفتر المغرب . اللوفر .

٣٣ـ ديلاكروا ، مشهد الجلد في طنجه . زيت ، ١٨٣٩ . معهد الفنون ، مينيا بوليس .

٣٤ـ ديلاكروا ، نساء الجزائر . زيت ، ١٨٣٤ . اللوفر .

٣٥ـ ديلاكروا ، تخطيطات من دفتر المغرب اللوفر .

٣٦ـ دوزا ، دير القديسة كاترين في سيناء . زيت ، ١٨٤٥ . اللوفر .

٣٧ـ ماريلا ، قافلة الصحراء . اكواريل . مجموعة خاصة ، باريس .

٣٨ـ ديلاكروا ، حفلة زفاف مغربي .

٣٩ـ ماريلا ، خرائب مسجد الحاكم بالقاهرة . زيت ، ١٨٤٠ . اللوفر .

٤٠ـ ماريلا ، بني سويف على النيل . زيت .

٤١ـ قصة هتفاد وتشرف ، شاهنامة . الثلث الثاني من القرن السادس عشر . متحف المتروبوليتان ، واشنطن .

٤٢ـ ديلاكروا ، تخطيطات من دفتر المغرب . اللوفر .

٤٣ـ دوزا ، منظر من الجزائر . زيت . متحف كونده ، شاني .

٤٤ـ هوراس فرنيه ، ثياب يوسف . زيت ، ١٨٥٣ . مجموعة والاس ، لندن .

٤٥ـ فرير ، منظر القدس من الشمال . زيت . متحف غاليري .

٤٦ـ هوراس فرنيه ، الاستيلاء على سمالا عبد القادر من قبل الدوق دوه ال . زيت ، ١٨٤٥ . مجموعة نجيب عبد الله ، باريس .

٤٧ـ هوارس فرنيه ، صيد الأسود . زيت ، ١٨٣٦ . مجموعة والاس ، لندن .

٤٨ـ فلاندين ، عامود هيبون في السقطنطينية . زيت ، ١٨٥٥ . مجموعة خاصة ، باريس .

٤٩ـ فرير ، قافلة الصحراء . زيت ، متحف غاليري لندن .

٥٠ـ هوراس فرنيه ، معركة سماح .

٥١ـ شاسريو ، أم وابنتها من قسطنطينية بالجزائر تلاعبان غزالة ، ١٨٤٩ . متحف الفنون الجميلة ، هيوستن .

٥٢ـ شاسريو ، علي ابن أحمد خليفة قسطنطينية برفقة حاشيته . زيت ، ١٨٤٥ . متحف قصر فرساي ، فرنسا .

٥٣ ـ شاسريو ، الفرسان العرب في معركة . زيت ، ١٨٥٢ . اللوفر .

٥٤ ـ فرومنتان ، صياد صقور عربي ، ١٨٦٣ . متحف نورفولك . فرجينيا .

٥٥ ـ فرومنتان ، مخيم من جبال الأطلس . زيت ، ١٨٦٠ . صالة الفن في بالتيمور .

٥٦ ـ فرومنتان ، حرامية الليل أو « مشهد صحراوي » . اسكينر ، ١٨٦٥ . مجموعة كريستي ، لندن

٥٧ ـ ديلاكروا ، نسخ المنمنمات الإسلامية .

.٥٨ ـ ديلاكروا ، صيد النمور . زيت ، ١٨٥٤ . اللوفر .

ثبت الحـواشي

حواشي التوطئة

1 - Martino.P. L'Orient dans la litterature francaise au XVII-XVIII siecle. Paris 1906. - P.362

٢ ـ في عام ١٧٩٥ تم افتتاح معهد اللغات الشرقية في فرنسا واعترف بالاستشراق علما قائما بذاته .

٣ ـ الموسوعة السوفيتية الكبيرة الطبعة الثالثة ، موسكو الجزء الخامس ص ٣٣٨ .

٤ ـ فانسلوف ، ف . علم الجمال الرومانسي ، موسكو . ١٩٦٦ ، ص ١٣ .

5. Panikkar R. Indology as a cross-cultural catalyst, Nu-men. Leiden. - 1971 - vol. 18. - No. 3 - P. 175

6- Grobar. A. Les icones Melkltes- Icones melkites. Catalogue le musee de Sursock - Beyrouth, 1969 . P . 24

٧ ـ تولتشنسكي . ل . عوامل دينامية الثقافة الفنية . المعرفة الفنية ١٩٨٥ ، عدد ١٩ ، (٢٢٠ ـ ٢٤٨)) ص ٢٣٣ .

٨ ـ المرجع نفسه .

9. Strzygowski. J: Orient oder Ronn. Lpz. 1900.

١٠ ـ سعيد . أ . الاستشراق . المعرفة . السلطة ، الانشاء ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت . الطبعة الأولى . ١٩٨٠ . ص ٣٩ .

١١ المرجع نفسه ، ص ١٤٢ .

حواش الفصــل الأول

1 - Enciclopedia Universale Dell 'Arte. 1963. vol. x. p. 223

٢ ـ بارتولد . ف . أعمال في تاريخ الاشتراق . الأعمال الكاملة تسعة اجزاء . موسكو . ١٩٧٧ ، الجزء السادس انظر بالتفصيل حول العلاقات الفرانكو ـ إسلامية بين شارلمان وهارون الرشيد . ص ٣٦٠ـ ٣٦٤ ، و ٤٣٢ ـ ٤٦١ .

٣ ـ انظر بالتفصيل مقالة فون غرونياوم « رسالة في العشق » ابن سينا والحب (الأدب والثقافة العربية في القرون الوسطى . موسكو ١٩٨٧) . ص ١٩١ ـ ١٩٨ .

٤ ـ تشيركاسوف . ف . مصير أمبراطورية . موسكو ناووكا . ١٩٨٣ . ص ـ ٣ .

٥ ـ المرجع نفسه . ص ٧ . انظر بالتفصيل ماركس ك . انجلز . ف . المؤلفات الكاملة الطبعة الثانية . الجزء ×× - موسكو . ص ، ٥٠١ (ديالكتيك الطبيعة) .

٦ ـ غابريللي . ف . / دانتي والإسلام / الأدب والثقافة العربية في القرون الوسطى ، موسكو ١٩٧٨ ـ ص ٢٠٣ـ ٣٠٩ .

٧ ـ دفورجاك . م . تاريخ الفن الإيطالي في عصر النهضة . (القرن الرابع عشر والخامس عشر) . في جزئيين . موسكو ، ١٩٨٧ . الجزء الأول ص ، ١٦٦ .

٨ ـ دفورجاك . م . المرجع المذكور اعلاه . الجزء الثاني ، ص ٧ ـ ٧٨ .

٩ ـ بارتولد . ف . المرجع المذكور اعلاه . الجزء التاسع . ص ٢٨٠ ـ ٢٨١ .

10 - Diehl. ch. la peinture orientaliste en Italie au Temps de la Renais-sance. La Revue de l'art ancien et moderne. 1906. Paris. Janvier-Juin P. 148, vol XIX.

11 - Soulier G. Les influences orientales dans la peinture toscane .

Paris, 1924. P. 63

12- Gilles de la tourette F. L'Orient et les peintres de Venise. Paris1923.

١٣ ـ سميرنوفا . كارباتشو. ف . موسكو ١٩٨٣ ، ص ١٥ ـ ٣٦ .

١٤ ـ بارتولد . ف . المرجع المذكور أعلاه . الجزء التاسع ، ص ٢٩٠ ـ ٢٩٤ .

15 - Sarre Friedrich. Rembrants Zeichnungen nach indisch - islamischen-Miniaturn, Sahrbuch d. k. Prenss Kunstsamml. 1904, PP. 143-158.

16 - Dugat G. Histoire des Orientalistes de l'Europe du XVII au XIX siecle

2 vol. Paris 1868-1870. V. 1, PP. XVII-XIX.

١٧ ـ بارتولد . ب . ب . المرجع المذكور اعلاه . الجزء التاسع . ص ٣٠١ ـ ٣٠٢ .

انظر ايضاً . د جيفلغيف . أ . التجارة في الغرب في القرون الوسطى « تاريخ أوربا عصورا وبلدانا في القرون الوسطى والعصر الحديث . بطرسبرج ، ١٩٠٤ . الجزء الأول ص ١٧٧ .

18.Bernier F. Voyages en Orient - Paris 1670-1671.

Tavernier J.B. Voyages en Turquie, en Perse et aux Indes. Paris 1676. Chardin C. Journal de Chevalier Chardin en Perse. 3 vol. Amsterdam, 1711.

وقد اعيد نشر هذه الكتب في باريس عام ١٨١١ ، في الوقت الذي ظهر فيه كتاب شاتوبريان (يوميات مسافر من باريس إلى القدس) .

19 - Martino P. L'Orient et la litterature francaise au XVII-XVIII siecle, Paris 1906.

Martino P. Les Aabes dans la comedie et le Roman du XVIII siecle - Revue Francaise. 1905, N 257. 2 trimestre.

Martino P. Mohamet en France au XVII-XVIIs. Communications au

Congres international des Orientalistes. Alger. 1905.

2o,Herbelot de Molainville (Barthelemy'd). Bibliotheque orientale, ou Dictionnaire universel contenant generalement tout ce qui regarde la connaissance des peuples de l'Orient - Paris, 1697.

21.Galland A. Les milles et une nuits. Trad. II vol. Paris 1704-1717

22 "Arlequin Mohamet" 1714. "Les pelerins de la Mecque" 1726. "Arlequin Hulla", 1716. "La caravane du Caire" de Cretry. "Soliman second ou les trois sultanes" du Favart. Vovard. A. Les Turqueries dans la litterature francaise Toulouse 1959. See Bezombes R. L'exotisme dans l'art et la pensee.1953.

23 - Dussieux. L. Les peintre francais a L'étranger. Pari, 1856 2vol,

See Réau, L. Histoire de l'expansion de l'art francais moderne, le monde slave, et l'Orient. - Paris, 1924.

٢٤ ـ موجز تاريخ الفن . فن القرن الثامن عشر . موسكو ، ١٩٧٧ ، ص ٣٠ .

٢٥ ـ موجز تاريخ الفن . فن القرن الثامن عشر . ص ١٠ ـ ١١ .

٢٦ ـ حول أعمال فناني القرن الثامن عشر الذين صوروا الشرق انظر بالتفصيل .

Boppe A. Les peintres du Bosphore au XVIII siecle, Paris, 1911.

27.Ibid.

28. Maubert A. L'exotisme dans la peinture francaise au XVIII siecle Paris. These de Doctorat. Ed. de Boccard. 1943.

29 .Ibid.

30.Goncourt E et J. de l'Art du XVIII siecle, t 1-3, Paris, 1900-1902.

31,Bezombes R. L'exotisme dans l'art et la pensee. - Paris, 1953. p. 180.

32.Le Brun, Corneille. Voyage au Levant. Paris, 1714. Wood. R. Daxkins B; les Ruines de Palmire autrement dit Tedmore au dsert. Londres, 1753. Wood R. Dawkins B. The Ruines of Baalbek otherwise Heliopolis London 1757. Cassas L.F. Voyage pittoresque de Syrie, de Phenicie, de la Palestina et de la Basse Egypte, 2 vols. Paris, 1789. -Sanini de Monoucourt. Ch. Voyages dans la haute et basse Egypte 3 vol. Paris, 1799

Melling. Le voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore, d'aprés les dessins de M.Melling, architecte de l'empéreur, selim III et dessinateur de la Sultane Hadidje, sa soeur. Paris, 1819.

-Mayer Luici. riews in Egypt, From the original drawings in possession of sir Robert Ainslie taken during his Embassy to Constantinopole. London, 1801.

-Mayer Luigi. Views in Palestina. London, 1804

-Preaulx, M.F; Atlas des promenades pittoresques dans Constantinople et sur les rives du Bosphore. Par M.Charles Pertusier. Gravépar Pirmaier d'apres les dessins de M.Preauls. pavis. H.Nicolle.1817. F.M. Meours et coutumes turques et orientales dessin en 1790.

ومنذ أواسط القرن الثامن عشر كان ريتشارد دالتون الانكليزي قد نشر مجموعة من الرسوم والتخطيطات التي استنسخها في الشرق (مابين أعوام ١٧٥١ ـ ١٧٥٢) وكذلك ستيوارت وريفيت الانكليزين قد زارا الشرق ما بين أعوام ١٧٥٣ ـ ١٧٥٤ . ونشرا البوما حول آثار منطقة آسيا الصغرى . إضافة إلى أعمال بوكوك ونوردن وبتاري وورسلي وغيرهم انظر بالتفصيل :

See - Hautecoeur. L.Rome et la Renaissance de l'antiquite. A la fin du XVIII siecle, Paris, 1912, pp. 100-108.

33 -Hautecoeur. L. Rome et la Renaissance de l'antiquité a la fin du XVIII siécle. pp. 102.

34. Carré. J.M. Voyageurs et ecrivains francais en Egypte. Ie Caire1932. 2 vol. Vol. 1.

23 -.Spillmann.G. Napoleon et islam. Paris 1969. PP. 41. Les memoires d-Leibneitz a Louis XIV fut retrouve par le general Mortier a Hanovre".

تشيغودايف أ . أسطورة البارون غرو // مقالات في فنون فرنسا ، انكلترا ، أميركا ، موسكو ، دار الفن للنشر ١٩٨٧ . ص٦٨ـ ١١٠ // ص ٧٣ .

37,Spillmann G: Napoleon et l'islam. p. 43.

39.Spillmann G: Napoleon et l'islam. p. 37.

39 Ibid., p. 39

40- Denon Vivant. Voyage dans la haute et la basse Egypte pendant les campagnes de Napoleon. Paris. 1802.

41- Description de l'Egypte, ou recueil des observations et des recher- ches par les Ordres de Napoléon le Grand. Paris 1809- 1817 Paris 1817-1822.

-Quatremere de Quincy: Considerations morales sur

la destination des ouvrages de lart . Paris. 1806

٤٣ ـ بينوا . ف . الفن الفرنسي عصر الثورة والامبراطورية الأولى . ص ١٢٥ .

٤٤ ـ ستندال . المختارات في عشرين جزءًا . موسكو ١٩٥٩ . الجزء السابع ص ١١٣ .

٤٥ ـ بينوا . ف . المرجع المذكور أعلاه . ص ٤٥ ـ ٨٠ .

٤٦ ـ بينواف ـ المرجع المذكور أعلاه . ص ٣٣٧ . انظر ايضا ص ٦٨ وحول مسألة « فرنسة » الفن ، والحداثة انظر بالتفصيل .

-Chaussard A. Decade, an VI. T. XVIII. P. 418. an VII. TXX. P. 241 La Dignite des Arts Amaury Duval Décade an IV. TVII. Ponce. Influence de la peinture sur les arts d'industriels Mention, Paris 1805 Sobry . Poetique des arts Paris, 1810, p. 9-10, 42, 303.

٤٧ ـ بينوا . المرجع المذكور أعلاه ص ٦٠ .

48- Serge Grandgean. Un Chef-d'oeuvre de Séres. La service de l'empéreur .l'Art de France. 1962. N.2 pp. 170-178-

See , le Cabaret egyptien de Napoleon .Musees de France. Avril. 1950.

pp. 62-65.

49- .Denon et la manufacture de Sévres .La Revue de l'art T.LXIII. Paris. 1933.

50- Les arts a l'epoque napoleonienne. Paris. 1969. P. 85

٥١ ـ بينوا . المرجع المذكور أعلاه . ص ٢٧٢ ـ ٢٩٢ .

٥٢ ـ بيالوتستوتسكي . ي . الفن والسياسة أعوام ١٧٧٠ ـ ١٨٣٠ . مجلة العرفة الفنية السوفيتية . ١٨٠ ، الجزء الأول ص ٢٣٣ ـ ٢٥٨ . ان موتيف الحرب قد شكل في سنوات ما بعد الثورة نسبة ١/٥ من مجموع اللوحات التاريخية ، بينما شكل نسبة النصف في عدد اللوحات المكرسة للموضوعات المعاصرة في عهد الامبراطورية .

انظر بينوا بالتفصيل . ص ٢٨١ .

٥٣ ـ بينوا . ف . المرجع المذكور أعلاه . ص ٢٨٠ .

٥٤ ـ بيالوتستوتسكي . المرجع المذكور أعلاه ص ٢٥٣ .

55 .Quatremere de Quincy. Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art. Paris. 1806.

٥٦ ـ بينوا . المرجع المذكور أعلاه . ص ١٢٢ ـ ١٢٦ .

57 . Napoléon empereur des Arts ,Connaissances des arts, Janvier-Fevrier. 1969. PP- 30- 41 . See. Dayot . A. Napoléon roconté Par limage 1902

٥٨ ـ بينوا . ف . المرجع المذكور اعلاه ص ١٢٢ .

٥٩ ـ بينوا . ف . المرجع المذكور اعلاه ص ١٢٢ .

٦٠ ـ بينوا . ف . المرجع اللامذكور اعلاه . ص ١٢٠ .

٦١ ـ بينوا . ف . المرجع المذكور أعلاه . ص ١٢٢ .

62. Tripier- le Franc. Histoire de la vie et de la mort du Baron Gros, le grand peintre, Paris, 1880, p. 6

٦٣ ـ تشغودابيف . أسطورة البارون غرو . ص ٧٣٠ .

64.Escholier R. Gros, ses amis, et ses eleves. Paris 1936. p. 7

65. Schlenoff N. Baron Gros and Napoleon's Egyptien

Campagns Essay in honour of Walter Friedleader. N. W. 1965. N 4, pp. 152-164.

انظر ايضاً . تشيغودابيف . أ . اسطورة البارون غرو . ص ٧٦ .

66.Lemonior . H. Gros paris 1906

67. Edmond About. Nos artistes au salon de 1857, p. 66 "La Peste de Jaffa de Gros ti endrait son rang dans le Louvre en face des Noces de Cana"

See Alazard. J. L'Ori_ent et la peinture francaise au XIX siécle d'Eugene Delacroix a Auguste Renoir. Paris, 1930 . G ros .

-68-Boyee M.P. La Melee romantique. - Paris. 1946. P. 30.

٦٩ ـ تشيغودابيف أ . أسطورة البارون غرو . ص ٧٣ ـ ٧٤ .

70.Schlenoff N. Baron Gros and Napoleon's Egyptian Compagn's p. 154.

٧١ ـ مذكرات الجنرال بريين الوزير الحكومي في عهد نابليون (الدركتوار ، القنصلية ـ والإمبراطورية ، بطرسبرج ، ١٨٣٤ . ترجمه عن الفرنسية إلى الروسية س . د . ومشابليه .

٧٢ ـ انظر تشيغودابيف المرجع المذكور اعلاه .

73. Schlenoff. N. Op. cit.

٧٤ ـ مذكرات الجنرال بريين . الجزء الثاني . ص ٢١٢ ـ ٢١٣

٧٥ ـ عبد الرحمن الرافعي . تاريخ الحركة القومية وتطور نظام الحكم في مصر . دار المعارف . القاهرة ، الطبعة الرابعة ، الجزء الثاني ، ص ، ٣٨ .

٧٦ ـ عبد الرحمن الرافعي . المرجع المذكور اعلاه . ص ، ٣٨ .

٧٧ ـ عبد الرحمن الرافعي . المرجع المذكور اعلاه ، ص ٣٧ .

٧٨ ـ عبد الرحمن الرافعي المرجع المذكور اعلاه . ص ٨٥ .

٧٩ ـ ديلاكروا . أ . اراء في الفن والأدب . البارون غرو . موسكو ، ١٩٧٢ ص ٢٢٧ .

٨٠ ـ بينوا . ف . المرجع المذكور اعلاه . ص ، ١٢٤ .

٨١ ـ عبد الرحمن الرافعي . المرجع المذكور اعلاه ص ـ ٨٤٠ .

٨٢ ـ تشيغودابيف أ . المرجع المذكور اعلاه ص ١٠٣ .

٨٣ ـ بيالوتستوتسكي . ي . المرجع المذكور أعلاه .

٨٤ ـ بيالوتستوتسكي . ي . المرجع المذكور اعلاه .

٨٥ ـ بيالوتستوتسكى . ي . المرجع المذكور اعلاه .

الفصل الثاني

1 R0senthal L. La peinture romantique. Pari 1900.seealso:

Martino P. L'epoque romantique en France. 1815-1830. Paris 1944 , p. 28.The rench Romantics. Edited b. G.

'Charlton. 2 v Cambride University Press. 1984. vol. 1

2 - Wellelek F. The concepts of criticism. - London. 1963. p. 138 Beguin

A. L'Ame romantique et le reve - Paris, 1936. 2 vol. vol. 2. P. 395-396.

3 Wellek R. The concepts of Criticism. p. 111

4.Hautecoeur L. La litterature et peinture en france du XVII au XIX siécle. Paris, 1963.

5 Rene Gerard. L'Orient et la pensée romantique allemande. Paris Didier 1963. . 6.

٦ شليغل. ف . في علم الجمال والفلسفة والنقد . موسكو ١٩٨٣ . في جزئين . الجزء الثاني ص ٣٨ .

٧ ـ شليغل . ف . في علم الجمال ، والفلسفة والنقد . موسكو ١٩٨٣ . في جزئين . الجزء الثاني ص ١٧ .

8 - Rene Gerard. L `Orient et la rensee romantique allemande.

9 - .lbid. p. 214.

١٠ ـ شلينغ . ف . فلسفة الفن . موسكو ١٩٦٦ . ص ٤٩ .

١١ ـ غابيتوفا . ر . الفلسفة الرومانسية الألمانية . موسكو ١٩٧٨ . ص ٥ .

12. Comtesse Jean de Pange. August Guillaume Shlegel et madame de Stael

Paris 1938. See Wellek R. Op. cit. , p. 140. Rene Gérard. cp. cit.,

١٣ ـ شاتوبريان . ف . استيتيكا الرومانسية الفرنسية المبكرة // حول تجربة الأدب . الانكليزي والنظر في روح البشر والأزمان والثورات // موسكو ١٩٨٢ في جزئين الجزء الثاني .

١٤ ـ شاتوبريان . ف . المرجع المذكور اعلاه . الجزء الثاني ص ٢٣٣ ـ ٢٢٤ .

١٥ ـ شاتوبريان . ف . المرجع المذكور اعلاه . الجزء الأول // عبقرية المسيحية // ص ٩٥ .

١٦ ـ شاتوبريان . ف . المرجع المذكور اعلاه . ص ٢٣ .

17. Chateaubriend, F.Rene de: Itineraire de Paris a Jerusalem et de Jéru

- salem a Paris, en allant par la Grece et revenant par l'Egypte, 1 a Barbarie et l'Espagne. Paris , le Normant. 1811. Sahaghian. G. Chateaubriand en Orient . these de Doctorat a la faculte de Bribourg, Suisse, 1914.

See. Bordeaux H.Voyageurs d'Orient. Paris, 1946, 2 vol. Carre. J.M: Voyageurs et ecrivains francais en Eguypte. L'institut Francais d'Archeologie orientale. le Caire 1956. 2 vol. Taha-Hussein. Moenis:

Le romantisme francais et islam. Dar EI. Maaref, L iban. 1962.

18.Hussein M.T. le Romantisme francais et l'islam. Dar Al-Maaref Liban. 1962. Preface.

١٩ غوتيية . توفيل . المختارات في جزئين . موسكو ١٩٧٣ // تاريخ الرومانسية // الجزء الأول . ص ٤٧٩ .

20.Esteve E.Byron et le Romantisme francais. - Paris 1907 See. Hautecoeur. L. La litterature et la peinture en France du XVII au XIX siécle. - Paris. 1963.

21 - The French Romantics. Edited by D.G.Charlton, vol. 1. See Martino P.L'epoque romantique en France. 1815-1830. p. 28

22 - Furst Lilian R. Romantisme in Perspective. - London. 1969. p. 49.

23 - Rosenthal L. La peinture romantique. p. 57

٢٤ ـ غوتتيه . ب . المرجع المذكور أعلاه . ص ٤٩٣ ـ ٤٩٤ .

25 . Rosenthal . L. L a peinture romantique. p. 45.

٢٦ ـ شفيتسر . أ . الثقافة وعلم والأخلاق . موسكو ١٩٧٣ . ص ٨٣

27 - Alazard Jean. L'Orient et la peinture francaise au XIX s. de Delacroix a Auguste Renoir. Paris, 1930. P. 13. See. Saunier Ch. Un artiste romantique oublie. J ules Auguste RobertII G.B.A. 1910. - N° 6. - pp. 441-460. Chesneau. E. Peintres et statuaires romantiques. Paris. 1887. p. 46.

٢٨ ـ ديلاكروا . اوجين . اليوميات . موسكو ١٩٥٠ ، ص ٦١ .

٢٩ ـ ديلاكروا . ا . المرجع المذكور اعلاه . ص ٦٢ .

30 - Clement Ch meodor Gericault. Etude biographique et critique. Paris. 1868.P. 271. See. Eitner L. Gericault. An Album of Drawing in the art Institut of Chicago. - 1960. See Eitner L. Gericault. his file and Work. - London. 1983.

٣١ ـ تورتشين . ف . تيودور جيريكو . موسكو ، ١٩٨٢ . ص ١٦٦ ـ ١٦٧ .

32 - Robaut A. Chesneau E. L'oevure complet d'Eugene Delacroix peintures, aessins, gravures, lithographiés, catalogués et reproduits par Robaut

et Chesneau. Paris, Csharavay, 1885, LXII.vol -1

P- 6 , 9 , 1 5 , ill . N. 10 , 1 21, 41 See . Johnson Lee . The pain- ting of E. Delacroixs. - Oxford, 1981 2 vol s. vol 1

33 Canat R. L'hellenisme des Romantiques, la Grece retrouvee, le Romantisme des Grecs, 1826 - 1840. - Paris, 1945. 2 vols. see

تورتشين . ف . الرومانسيون الفرنسيون والمعار ضة السياسية في عهد الاصلاحات . مجلة المعرفة الفنية السوفيتية ، « ٨٣ » أ ، موسكو ١٩٨٤ـ ١٦٦ـ ١٦٧

٣٤ـ ديلاكروا . أ . اليوميات . ص ٢٦

35 Carthrigt. a. The selections of the costume of Albania, London, 1820) Memoires du colonel Vautier sur la guerre actuelle des Grecs. -

Paris, 1825.

وقد التقى ديلاكروا بالكولونيل نفسه في باريس واحاطه بمعلومات طازجة عن سير المعارك في اليونان انظر بالتفصيل .

Athanassoglou N. of Souliots, Arnouts, Albanians and E.Delacroix

II the Burlington Magazine. - N° CXXI. - 1983. p. 487-489 See Johnson Lee. two sources of Oriental Motifs copied by Delacroixs II G.B.A. 1965 - N° VI. - P. 579-587. Johsondee. the painting of Delacroix. vol - 1.

٣٦ـ ديلاكروا . ا . اليوميات . ص ٦٤ . ايار ١٨٢٤ .

٣٧ ديلاكروا . ا . اليوميات ما بين ١٣ و ٢٩ شباط ١٨٢٤ .

38-Escholier R.E. Delacroix - Paris. 1926 - 2 vols. vol. 1. p. 109.

39 - Johnson Lee. op. cit.

٤٠ ـ لقد احدث تغييرات في المنظر الطبيعي لخلفية لوحته « مذبحة هيوس » بعد ان اطلع على أسلوب كونستبل الذي عرضت لوحاته في باريس عام ١٨٦٤ . وقد ذكر بنفسه في يومياته الأثر الذي تركه في نفسه أسلوب هذا الفنان الانكليزي كما أكد على هذا التأثير أغلب مؤرخي إبداع ديلاكروا المذكورين اعلاه .

٤١ ـ هيجل . غ . ف . ف . المؤلفات الكاملة . في ١٤ جزءاً موسكو ١٩٤٠ الجزء الثامن ، ص ٢٦٣ .

٤٢ ـ ستندال . المؤلفات الكاملة في ١٥ جزءًا . موسكو ١٩٥٩ . الجزء السادس ص ٤٢٩ .

٤٣ ـ تورتشين . ف . تيودور جيريكو . موسكو ١٩٨٣ . ص ٨٨ـ ١٢٧ .

44. Escholier R.E. Delacroix. Paris, Cercles d'art. 1984. p. 193.

٤٥ ـ بيالوتستوتسكي . ي . الفن والسياسة : ١٧٧٠ ـ ١٨٣٠ // مجلة المعرفة الفنية السوفيتية . ص ٢٣٧ .

46.Escholier R. E.Delacroix. vol. 1. P. 109-110

٤٧ ـ ريزوف . ب . علم التاريخ الفرنسي الرومانسي . موسكو ١٩٦٦ ـ ص ٥ .

٤٨ ـ سافكو . د . الموضوع في لوحات انغر التاريخية // مجلة المعرفة الفنية السوفيتية « ٧٨ » ـ ١ ـ موسكو ١٩٧٩ . ص ١٩٤ ـ ٢٢٧ .

٤٩ ديلاكروا . ا . اليوميات . ص ٩٥ .

٥٠ ـ ديلاكروا . أ . أفكار حول الفن . ص ، ٢٢٣ .

٥١ ـ ستندال . المرجع المذكور اعلاه . مقالته الشهيرة حول صالون عام ١٨٢٤ المؤلفات الكاملة . الجزء الرابع عشر ، ص ، ٤٣٥ .

٥٢ ـ هيجو . ف . الأعمال الكاملة . الجزء ١٥ ، ص ٧٥ .

٥٣ ـ ميخائيلوف . أ . غوته والشعر الشرقي // الشرق والغرب // موسكو . ١٩٨٥ . ص ، ١٠٧ .

٥٤ ـ غوتييه تيوفيل . المرجع المذكور اعلاه . ص ، ٣٠٠ .

55 - Hugo Victor. Les Orientales. - Paris 1829. Preface

56. Guillaumet M. Champmartin Claud. E. G.B.A., 1919, vol XV, p. 297-310

٥٧ ـ ريزوف . ب . الرواية التاريخية الفرنسية في عصر الرومانسية . لينينغراد ١٩٥٨ ، ص ١٠٥ .

٥٨ ـ فانسلوف . ف . علم الجمال الرومانسي . موسكو ١٩٦٦ ص ٢١ .

٥٩ ـ فانسلوف . ف . المرجع المذكور اعلاه . ص ، ٢١ .

60 Hamilton X. E.Delacroix and Lord Byron. G.B.A., 1343. février, p. 99-110.

61, Ibid. See. Guiffrey . "La mort de Sardanapal" G.B.A., 1921. NIV P. 193-202.

٦٢ ـ بايرون . ج . هـ . المؤلفات في ثلاثة أجزاء ، موسكو ١٩٧٤ ، الجزء الثاني // ص ٢٤٩ .

٦٣ ـ فانسلوف . ف . المرجع المذكور أعلاه . ص ، ٢١٧ ـ ٢١٩ .

64 Schlegel A. Uber dramatishe Eunst und Literatur, Band 1-III, Heidelber Mohr und Winter, 1817, vol. 1. P. 42.

65 Wagner R. Gesamme lte Schriften und Dichtungen. Zehn Bande 1.11. Hersg. Von WGolter, Berlin, T. IX. P. 62.

٦٦ ـ هيجو . ف . الأعمال الكاملة . الجزء ١٥ ، ص ١١٠ .

٦٧ ـ أطلع ديلاكروا على أعمال هردر من خلال الترجمة التي ظهرت لأعماله (ما بين ١٨٢٧ ـ ١٨٢٨) في باريس .

see Herder J.G. Idees sur la Philosophie de l'histoire de l'humanité. ouvrage trad uit de l'allemand et precede d'une introduction par E. Quinet. Paris. 1827-1828. 3 vols.

68 - Farwel B. Sources for Delacroix, death of Sardanapalus. Art Bulletin 1958. N° XL. - P.66-71. See. Johnson lee. the Etruscan sources of Delacroix. Death of Sardanapalus "Art Bulletin". - N° XLII. 1960. p. 296-300. See Spector J. Delacroix. The Death of Sardanapalus. - London, 1974. - P. 23.

69 - Le Bruin Cornelus. Voyages au Lepant, c'est-a-dire dans les principupauxendroits de l'Asie Mineure, dans les Iles de Chio - Rhodes et Chypre, d'Egypte et de Syrie et de la terre Sainte. - Paris 1714. Sir R.Kan Portes. Trapels in Georgia, Pers a, Armenia, Ancient Babylor London 1821-1822.

"Cabinet des dessins" Louvre . N° RF 3357 . N RF . 6860.

النسخ التي انجزها ديلاكروا عن هذه الكتب محفوظة في متحف اللوفر

٧٠ ـ انظر ثبت الحواشي للفصل الأول . تافرينية وشاردان .

7I.- Johnson Lee. Towards Delacroix's Orientale sources, the Burlington Magazine. - 1978. - March - P. 144-155.

72 - Johnson Lee. The painting of E.Delacroix. vol. 1. P. 114-1 21 .

73. Huyghe Rene. Etude sur Sardanapale, Europe, 1953, Avril. P. IV.

٧٤ ـ ديلاكروا . أ . أفكار حول الفن . ص ٢١٩ .

٧٥ ـ فأنسلوف . ف . المرجع المذكور أعلاه . ص ٣٣٦ .

فانسلوف . ف . المرجع المذكور أعلاه . ص ٣٣١ .

٧٦ـ كوجينا . ي . المعركة الرومانسية . موسكو ـ لينينغراد ١٩٦٩ . ص ١٥٨ .

77 - See. Delacroix E. Correspondance generale V.1. Paris 1936-1938. p.213,

٧٨ـ كوجينا . ي . المرجع المذكور اعلاه . ص ١٥٨ .

79. Escholier. op. cit. T. 1 P. 218

٨٠ـ كوجينا . المرجع المذكور أعلاه . ص ١٥٩ .

81 - Delacroix E. Correspondance generale. v. 1. p. 216-217.

82 - Ibid.

83 - Wind. E. the Revolution of history painting - Journal of the Warburg institute, 11, 1939, pp. 116-127, see. Antal. F. Classicism and Ro- manticism. London, 1966, Antal F. Reflection on classicisme and Ro- manticisme, the Burlington Magazine. - 1935. - April. - P. 159-168. See. Gombrich. E. Art and illustration - Princeton, 1969, see. Lin- dsay J. Death of the hero. French Painting from David to Delacroix. London, 1960. haskell F. the Manufacture of historical Past in Nineteenth Century Painting. - Past and Present. 19711 N° 53, p. 109-120. Pelles G. Art, Artists and Society. Origins of a modern Dilemma Painting in England and France. - London, 1963. Haskell F. Rediscoveries in Art, Sommes Aspects of taste. Fashion and Collecting in England and France. - New York. 1976.

٨٤ـ مخطوطة « ظفرنامة » لشرف الدين العزي . كتاب النصر . معهد الاستشراق في أوزبكستان السوفيتية .

٨٥ـ غوته . أ . ف . المؤلفات الكاملة . في عشرة أجزاء . موسكو ، ١٩٨٠ . الجزء العاشر، ص ٤١٣ .

٨٦ـ كاغان . م . موروفولوجيا الفن . موسكو ١٩٧٢ ، ـ ٤١٢ .

٨٧ـ الباتوف . م . في تاريخ فن البورترية . موسكو ـ لينينغراد ١٩٣٧ . ص ٣٨ .

88 - Description de l'Egypte ou Recueil des recherches qui ont ete faites en Egypte pendant l'expedition de l'Armee Francaise. Denon Vivant. Voyage dans la Basse et la Haute Egyupte. London C.P. Annales du Musee et de l'ecole moderne des Beaux-Arts. Salon de 1808. 1810, 1839, Paris

1808-1830.

٨٩ ـ مورينا . ا . ب . حول مشكلات التوليف بين الفنون . موسكو ١٩٨٢ ص ١٠ .

٩٠ ـ كابتريفا . ت . ب . حول بعض مشكلات فنون القرون الوسطى للشعوب العربية الإسلامية // مجلة المعرفة الفنية السوفيتية // موسكو ١٩٨١ رقم ٨٠/ ص ١٧٦ ـ ٢٠٥ . بالذات ص ١٨١ .

٩١ ـ ليخاتشوف . د . س . شاعرية الأدب الروسي القديم . موسكو ١٩٧١ ص ، ٨٢ .

٩٢ ـ ريمبيل . ل . أ . فنون الشرق الأوسط . موسكو ١٩٧٨ . ص ، ٣ .

93 - Saint-Chéron. Du jugement de la Revue d'Edimbourg gur la littérature francaise contemporaine. "l'Artiste" 1833, v. 2. P. 201.

94 - lettre a Monsieur le Directeur de l'Artiste. "L'Artiste", 1833. v. 2. P.72.

95 - Wittkower. R. Allegory and the Migration of symbols, East and West. the probleme of culturs Exchange. London, 1977, P. 10-14.

96 - Ibid. P. 14

٩٦ ـ بيركوفسكى . ن . ي . نظرية الأدب الرومانسي الألماني . وثائق . لينينغراد ١٩٣٤ . ص ٨٦ .

٩٨ ـ بيركوفسكي . المرجع المذكور أعلاه .

٩٩ ـ روائع الفكر الجمالي العالمي . ثلاثة أجزاء . موسكو ١٩٦٧ ص ٢٧٩ .

١٠٠ ـ المرجع المذكور أعلاه . ص ٢٥٤ .

١٠١ ـ فريد لندرغ . . م . علم الجمال الكلاسيكي الألماني . موسكو ١٩٦٨ .

١٠٢ ـ بيركوفسكي . ن . ي . نظرية الأدب الرومانسي الألماني . ص ٢٩ .

103 - Wittkower R. op. cit. P. 13.

I04 - Ibid. P. 14.

105- Renan E. L'islamisme et la science. Conference faite a la Sorbonne le 29 mars 1883 - Paris. Levy. 1883.

الفصـل الثالث

١ ـ محاضرات في تاريخ علم الجمال . باشراف البروفسور كاغان م . لينينغراد ، ١٩٧٤ ، الجزء الثاني ، ص ٩٦ .

٢ ـ المرجع المذكور أعلاه . ص ٩٧٠

3_ Thore. T. Salons - Paris, 1870, p. XXXVI

٤ ـ كوجينا . ي . المعركة الرومانسية . ص ١٦٣ .

5 -Foscillon H. La peinture au XIX siecle. Le-retour a l'antique, le romantisme. Paris - 1927, t. 1, p. 427.

٦ ـ هيجو . ف . المؤلفات الكاملة .

7_ Bertrand. L. Devant l'islam. - Paris, 1926, p. 56.

8 - Foscillon. H. op. cit. p. 431.

9_ Martino P. L'epoque romantique en France. 1815-1880. Paris - 1944, p. 23. See. Rosenthal L. Du romantisme au réalism. Paris - Essais sur l'évolution.

de la peinture en France, de 1830 a 1848 Paris . 1914,8

10 -Rosenthal L. Du romantisme au realisme. p. 119.

11 - Romieux W. Une eleve de Delacroix "MerCure de France" 1 aout 1913, P- 564

12- Dumas A. Mémoires. Bruxelles-Ieipzig 1852-1857 vol. 12, p. 94.

١٣ ـ سعديف . أ . ف . عالم الإنسان في الفلسفة والفنون الإسلامية القروسيطية // علم الجمال والحياة // . موسكو ١٩٧٤ . ص ٤٥٣ ـ ٤٨٨ . بالذات ص ٤٧٢ .

١٤ ـ سعديف . المرجع المذكور اعلاه . ص ٤٧٦ .

15. Colombier P. Alexandre Gabriel Decamps. - Paris, 1928, p. 43.

16- Chaumelin M. Decamps. Sa vie et son oeuvre. Marseille 1861 p. 6. See. Chesneau E. Le mouvement moderne en peinture, Decamps. - Paris, 1861.

17-Chesneau E. op. cit. p. 3-4.

18_Gautier T. Les Beaux Arts en Europe. P. 195.

١٩ ـ بودلير . ش . حول الفن . موسكو ١٩٨٦ ، ص ٩٠ . لقد قيم بودلير أعمال ديكان الاستشراقية بوصفها الركن الأساسي في تطور إبداعه .

٢٠ ـ فيبر . ب . ر. مدخل تاريخي لدراسة الفن . موسكو ١٩٨٥ . ص ١٩٧ .

٢١ ـ فيبر . ب . ر . المرجع المذكور أعلاه .

22- Foscillon H. La peinture au XIX siecle. P. 260-271.

٢٣ ـ بيركوفسكي . الرومانسية لألمانية ، موسكو ١٩٧٣ ، ص ٤٣ .

٢٤ ـ فيرتسمان . أ . جان جاك روسو والرومانسية // مشكلات الرومانسية // موسكو ، ١٩٧١ ، ص ٧١ ـ ٧٢ .

٢٥ ـ كانتور . أ . المنظر الطبيعي التاريخي في النصف الأول من القرن التاسع عشر // مشكلات الرومانسية // ص ٢١٨ .

26- Clement Ch. Decamps, Paris, 1886. p. 62.

27- Grabar O. The formation of islamic Art. - New-Haven London, 1973 p . 177 - 179.

٢٨ ـ بيريزينا . ف . ن . فن التصوير الفرنسي في بداية القرن التاسع عشر ومنتصفه (مجموعة متحف الأرميتاج) . لينينغراد ، ١٩٨٣ ، ص ١١٤ ـ ١١٥ .

٢٩ ـ بودلير . ش . المرجع المذكور أعلاه . ص ، ١٠٣ .

٣٠ ـ سارابيانوف . د . حول مفهوم البورتريه الشخصي للفنانين الروسيين « المعرفة الفنية السوفيتية » ، موسكو ١٩٧٨ ، رقم ٧٧/ ٠١ ص ١٩٦ .

٣١ ـ بودلير . المرجع المذكور أعلاه . ص ١٠٧ .

32 - Heine . H . De la France . Paris. 1933 . p. 143 .

33 - Thornton LYnne Les orientalistes Peintres Vayogurs.p.27.

34 - Robout A. Chesneou E. L'oeauvre complet d ´eagéne Delacroix peinrwes, dessins, Gravure , Lithographies , cotologuis et reproduits - paris, 1865 - see. tourmeux U.e.Delocroix devont ses contemporains . paris 1886.

see Cuiffroy J. le voyoge d Éugéne Delocroixau uaroc . 2vol. Paris. 1909.

35 - Renan A. La peinture orientaliste. G.B.A. 1894. - N° XI p. 43-53; Benedite L. La peinture orientaliste francaise, G.B.A. 1899. - N XXI. - P. 239-247. Reau L. Histoire de l'expansion de l'Art francais moderne. Le monde slave et l'Orient. - Paris, 1921.

36 - Courthion p. La vie dEugine Delacroix . Paris 1927 . P. 3

See.Escholier R. Delacroix peintre, graveur, écrivain. - Paris, 1927.

2 vols. vol. 1. See

جولیین . ف . دیلاکروا . باللغة الروسية . موسكو . دار الفن ، ١٩٨٦ . ص ٧٨ ـ ٧٩ .

37_Bertrand L. conquéte de l'Algérie Ia revue de deux mondes.

centains de vie franc,aise a la revue de deux mondes. Paris 1929- p.74.

38- Delacroix E. Voyage au Maroc 1832. Iettres, Aquerelles et !dessins, publiés avec une introduction et des notes d'Andre Joubin Paris, 1930. P. 11.

39- Ibid. P. 22.

40- Ibid. P. 10

41 - Ibid. P. 10

٤٢ ـ دیلاکروا . أ . اليوميات . ص ٦٧ .

٤٣ ـ دیلاکروا . أ . اليوميات . ص ٦٨ . وأفكار حول الفن . ص ٢٣٦ .

٤٤ ـ دیلاکروا . أ . اليوميات . ٦٤ . انظر ايضا : بيو . ر . ريشة ديلاكروا ، موسكو ١٩٣٩ .

46- Delacroix E. Voyage au Maroc. P. 25

٤٧ ـ ديلاكروا . أ . اليوميات ص ٧٨ .

٤٨ ـ ديلاكروا . أ . اليوميات . ص ٧٤ .

٤٩ ـ بيو . ر . ريشة ديلاكروا . ص ٨ .

5O - Delacroix E. Journal de Delacroix. 3 vol. Paris 1893, vol 1. P. 184.

٥١ ـ ديلاكروا . أ . اليوميات . ص ٨٠ .

see voyage auMaroc P.22 - 24

52 - Delacroix E. Voyage au Maroc. P. 24.

53 - Delacroix E. Voyage au Maroc. P. 22

54 - Ibid . P. 22- 24.

٥٥ ـ بيركوفسكي . المرجع المذكور اعلاه . ص ، ٤٣ .

56 - Delacroix. E; Voyage au Maroc. p . 10.

٥٧ ـ جولیین . ف . أ . دیلاکروا . موسكو ١٩٨٦ ، ص ٨٤ .

٥٨ ـ قاموس علم الجمال . موسكو ، ١٩٨٩ ، ص ٦٧ .

59 - Delacroix E.Voyage au Maroc. p. 24.

٦٠ ـ ديلاكروا . أ . أفكار حول الفن . ص ٢٢٢ .

٦١ ـ ديلاكروا . أ . أفكار حول الفن . ص ٢٢٧ .

٦٢ ـ حول نظرية الانعكاس لدى ديلاكروا انظر بالتفصيل بيو . ر . ريشة ديلاكروا .

63 - Dalu J. , Michell G. The Art of islam. An Exhibition. the Haword Gallery. - london, 1976. See Burchardt T. Art of islam language and Meaning. / s. 1/. 1976.

6 4_ Ibid .

٦٥ ـ ديلاكروا . أ . أفكار حول الفن . ص ١٩٥ .

٦٦ ـ بيركوفسكي . المرجع المذكور اعلاه . ص ٥٥ .

67- Planche G. Salon 1834

٦٨ ـ جوليين . ف . المرجع المذكور أعلاه ، ص ٨٤ .

٦٩ ـ ديلاكروا . أفكار حول الفن . ص . ٢٢٢ .

٧٠ ـ بودلير . ش . المرجع المذكور أعلاه . ص ، ١٢٥ .

71 - Serrullaz M. Eugéne Delacroix. Dessins francais au Musee du Louvre Paris, 1984, 2 vols. P. 105.

٧٢ ـ ديلاكروا . أ . اليوميات . ص ٨٠ ـ ٨٤ .

73 - Hoorman P. Musiciens a travers les temps. - Paris, 1952. See Hoorman P. Danseurs a travers les temps. - Paris, 1956.

٧٤ ـ واكنرودر . ف . فانتازيا الفن . موسكو ١٩٧٧ . ص ، ١٧٥ .

76 - Marumo C. Barbizon et les paysagistes du XIX s. - Paris, 1975. P.133 See, Miquel P. Ie paysage francais au IX siecle 1824-1874. L'ecole de la nature. - Paris, 1975, 3 vols. See. l'hote A. Traités du paysage et de la figure. - Paris, 1970.

77_ Thornton L. Les Orientalistes, peintre voyageurs. 1828-1908. -Paris, 1983, p. 37.

78 _ Gomot H. Prosper Marilhat, Sa vie et son oeuvre. - Clermont - Ferrand. 1884. P. 22-23.

٧٩ ـ شاتوبريان . ف . عبقرية المسيحية . ص ٩٦ ـ ٩٧ .

80 - Goste. Pascale. Architecture arabe ou monuments du Caire. Mesures et dessines de 1818 a 1825. Paris, 1829.

81 - Gomot H. Prosper Marilhat. P. 33.

82 _ Lovejoy A. Essays in the history of ideas, Baltimore, 1948, P. 136-140

83- Gomot H. Prosper Marilhat. P. 34.

٨٤ ـ فوريفتش . أ . مقولات ثقافة العصر الوسيط . موسكو ، ١٩٧٢ ص ٩١ .

85 - Rosenthal L. Ie paysage au temps du Rowantisme- P- 2191/ Histoire du paysage en France . Paris 1907

86 - Dorbec P. L'art du pagsage en France. paris - 1925. P. 48

87 - Taylor. Le Baron et Reyboud L. La Syrie, l'Egypte, la Palestine et la Judee. Paris, 1838. 2 vols.

88- Dumas A. Quinze jours au Sinai. Paris, 1839.

89-Alazard J. L'Orient et la peinture francaise. P. 78. Silvestre T. Les artistes francais. - Paris, 1878.

90- L'artiste, 1834. - T. VII - p. 85.

٩١ ـ بودلير . ش . حول الفن . ص ٢١ .

92 - Thornton L: op. cit. P. 46. See, Blanc. Ch: une famille d'artistes: les trois Vernet, Joseph, Carle, Horace, Paris 1898.

93 Poanche G. Etudes sur l'ecole francaise, 1831-1852 Paris, 1885, 2 vol. Vol 2. P.189

٩٤ ـ بودلير . ش . حول الفن . ص ١٠٧ .

٩٥ ـ بودلير . ش . حول الفن . ص ١٦٢ .

96.Plenche G. :E:tudee sur l'ecole francaise. P. 196.

الفصـــل الـرابــع

١ ـ تورتشين . ف . عصر الرومانسية في روسيا . ص ٢١ ـ ٢٢ .

2 - Gillot H. Eugene Delacroix (L'homme - ses idees - son oeuvre). - Paris, 1928. - P.66.

3_ Ibid.

4_ Gauthier T. Les Beaux Arts en Europe. P. 194.

5 _Botta P. Monuments de Ninive, Paris, 1851. Flandin E. Voyage en Perse de M.E.Flandin et pascale Coste, architecte, attaches a

l'Ambassade de France en Perse pendant les années 1840-41. Paris, 1851, 2 vol

6- Marmier X. Du Rhin au Nil. Paris, 1848.

7_ Casparin Comtesse la: Combat contre l'esclavage. Paris, 1846.

8_ Thornton 1: les orientalistes peintres et voyageurs. carre J.M.Voyageurs et ecrivains francais en Egypte. Le Caire. 1932 Jullian Ph. Les orientalistes. Fribourg. Suisse 1977. Verrier Michell: The Orientalists. london 1979. El. Nouty. Hassan. Les peintres francais en Egypte au XIX siécle Universite de Paris. Paris, 1953.

9- D'Avennes, Prisse: I'art arabe, d'apres les monuments du Caire depuis le septieme siecle jusqu'a la fin du dix-hitieme siecle (1857-1879). Paris, Mortel 1869. See D'Avenne. Prisse. Histoire de l'art egyptien d'apres les temps les plus recules jusqu'a la domination romaine. (160 planches) Paris. A. Bertrand 1868-1879.

١٠ ـ تاريخ المعرفة الفنية الأوربية . النصف الأول من القرن التاسع ، موسكو ، ١٩٦٥ .

١١ ـ هيجل . غ . ف . ف . علم الجمال ، في أربعة أجزاء ، موسكو ، ١٩٦٨ . ١٩٦٨ الجزء الأول . ص ١٧ .

12 - Hegel G.W.F. Werke. Bd. X/2, 1837. - S. 238-239.

13 - Chevillard V. Th´eodore Chass´eriau. Peintre romantique. -Paris, 1893. P. 13.

14 _ Escholier R. L'Orientalisme de Th. Chasseriau // G.B.A. - 1921. - N°3 P. 89-107. See, Alazard J. L'Orient et la peinture francaise au XIX s. P. 95.

15- Gautier Th. Sálon 1839. "Benedite L. Theodore Chass´eriau sa vie et son oeuvre. Paris, 1931. - P. 96-97.

16 Ibid.

١٧ ـ كوسيد وفسكي . ز . أساطير الكتاب المقدس . موسكو ، ١٩٦٨ ، ٤٢٨ ـ ٤٢٩ .

18-Planche G. Etudes sur l'ecole francaise 1831-1852. Paris, 1855 T. 1. P. 226. See. Rosenthal L. Du Romantisme au Realisme. P.230.

19_ Rasenthal 1. Du Romantisme au Realisme. P. 305.

2o - Ibid.

21- Germain A. L'Art Religieux au XIX si´ecle en France // Le correspondant. Paris, 1907. - 25 octobre. - P. 241-264 See Dimier L. Histoire de la peinture francaise au XIX s. (1793 - 1901) . - Paris, 1914. - P. 115.

22- Panofsky E. L'oeuvre d'art et ses significations; Essais sur les Arts visuels. - Paris, 1968. P. 269.

يشير الباحث بانوفسكي إلى ظهور الأساطير المصرية القديمة والمسيحية في عصر النهضة اثر صدور كتاب 24 "Hieroglyphica d'horapollo"

في القرن الخامس عشر في إيطاليا .

٢٣ ـ ميتولوجيا شعوب العالم . في جزئين . موسكو ، ١٩٨٢ ، الجزء الثاني ، ص ١١٦ .

24 - Bénédite L . Théodor Chasseriau T. II, p. 406.

25 - Ibid.

26 - Sloan. French Painting. Between the past and the present.- Princeton, 1951, p. 117-131

See. Réan 1. Iconographie de l'Art Chretien. - Paris, 1955. t. 1. P. 467 See Chevrillard. th. Chasseriau , Peintre romantique. Paris 1893.

27 - Réan L. Iconograhie de l'Art Chretien. P. 468.

28 - Baudelaire Ch. Écrits sur l'art. Vol. 11, p. 42.

٢٩ ـ فرومنشان . أ . أعلام الفن . عن الفن . موسكو ، ١٩٤٧ ، أربعة اجزاء . الجزء الرابع . ص ٢٧١ .

30 - Gautier Th. Les Beaux-Arts en Europe. Paris 1855, 212.

31- Miquel P. op. cit. vol II, P. 173.

٣٢ ـ كاليثينا . ن . فن البورتريه الفرنسي في القرن التاسع عشر . لينينغراد ، ١٩٨٥ ، ص ٦٠

33 Baudelaire Ch. Salon 1845. Curiosites esthetiques.

٣٤ ـ بودلير . ش . عن الفن . ص ٢٩

35- Tourette Gille de:la Peintures et dessins algeriens de Théodore Chasseriau // l'Art et les Artistes. - 1931 - N° 115, p. 181-191.

36_Ibid.

37-Fromentin E. Une annee dans le Sahel. Paris, 1859. Fromentin E. Une ete dans le Sahara. Paris, 1857.

38-Gonze L. Fromentin E. Peintre et écrivain. - Paris, 1886.

39.Fromentin E. Les lettres de jeunesse. Paris, 1909- p. 182.

4O.Fromentin E. Les lettres de jeunesse. P. 232.

41-Fromentin E. Les lettres de jeunesse. P. 240

42- Fromentin E . Les lettres de jeunesse . P. 182.

43 - Ibid.

44 - Dorbec P. Fromentin E. Biographie critique. - Paris, 1926. Assolant G. Fromentin E. - Paris 1931.

45- Clark . Fnimal and men. Their relations ships as reflected in Western, E . From Prehistory to the Present day - London, 1977. P. 19

46- Fromentin E. Les lettres de jeunesse. P. 255.

٤٧ ـ أعلام الفن عن الفن . فرومنتان . الجزء الرابع . ص ٢٧٦ .

٤٨ ـ أعلام الفن عن الفن . فرومنتان . الجزء الرابع ، ص ٥٩ .

49 - Fromentin E. Une ete dans le Sahara. p. 71.

٥٠ ـ أعلام الفن عن الفن . فرومنتان . الجزء الرابع . ص ٢٧٤ .

٥١ ـ أعلام الفن عن الفن . فرومنتان . الجزء الرابع ، ص ٥٩ .

52 - Gombrich E. Imagery and Art in the Romantic Period // Meditations on a hobby and other Essays on the Theoryob Art. London. 1963. - P. 126.

ملاحظة G. B. A تعني Gazettes des Beauxarrts

المؤلفة في سطور

ـ د. زينات بيطار

ـ حصلت على الدكتوراه في تاريخ الفنون التشكيلية من جامعة موسكو عام ١٩٨٧ .

ـ تدرّس تاريخ الفنون التشكيلية في الجامعة اللبنانية قسم الآثار ومعهد الفنون الجميلة .

ـ قدمت العديد من الدراسات والأبحاث حول تاريخ الفن الإسلامي والأوربي نشرت في مصر وتونس ولبنان والكويت منها : أثر المنمنمات الاسلامية في ابداع محمد راسم الجزائري وأوجين يلاكروا ـ الثورة الفرنسية والفنون التشكيلية ـ أثر المغرب في إبداع هنري ماتيس .

ـ قدمت العديد من الترجمات عن الروسية منها : رافاييل فنان عصر النهضة الايطالية ـ فن التصوير اليابانى ـ فن النحت القديم في أفريقيا الاستوائية ـ شعراء الحداثة الروسية : باسترناك ـ غوميليوف ـ أنا اخماتوفا ـ الكسندر بلوخ وغيرهم .



مستقبل النظام العربي
بعد أزمة الخليج

تأليف: د. محمد السيد سعيد

صدر عن هذه السلسلة

	العنوان	
١	ـ الحضارة	تأليف : د/ حسين مؤنس
٢	ـ اتجاهات الشعر العربي المعاصر	تأليف : د/ إحسان عباس
٣	ـ التفكير العلمي	تأليف : د/ فؤاد زكريا
٤	ـ الولايات المتحدة والمشرق العربي	تأليف : د/ أحمد عبدالرحيم مصطفى
٥	ـ العلم ومشكلات الإنسان المعاصر	تأليف : زهير الكرمي
٦	ـ الشباب العربي والمشكلات التي يواجهها	تأليف : د/ عزت حجازي
٧	ـ الأحلاف والتكتلات في السياسة العالمية	تأليف : د/ محمد عزيز شكري
٨	ـ تراث الإسلام (الجزء الأول)	ترجمة : د/ زهير السمهوري تحقيق وتعليق : د/ شاكر مصطفى مراجعة : د/ فؤاد زكريا
٩	ـ أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة	تأليف : د/ نايف خرما
١٠	ـ جحا العربي	تأليف : د/ محمد رجب النجار
١١	ـ تراث الإسلام (الجزء الثاني)	ترجمة : { د/ حسين مؤنس، د/ إحسان العمد مراجعة : د/ فؤاد زكريا
١٢	ـ تراث الإسلام (الجزء الثالث)	ترجمة : { د/ حسين مؤنس، د/ إحسان العمد مراجعة : د/ فؤاد زكريا
١٣	ـ الملاحة وعلوم البحار عند العرب	تأليف : د/ أنور عبدالعليم
١٤	ـ جمالية الفن العربي	تأليف : د/ عفيف بهنسي
١٥	ـ الإنسان الحائر بين العلم والخرافة	تأليف : د/ عبدالمحسن صالح
١٦	ـ النفط والمشكلات المعاصرة للتنمية العربية	تأليف : د/ محمود عبدالفضيل
١٧	ـ الكون والثقوب السوداء	إعداد : رؤوف وصفي مراجعة : زهير الكرمي
١٨	ـ الكوميديا والتراجيديا	ترجمة : د/ علي أحمد محمود مراجعة : { د/ شوقي السكري، د/ علي الراعي
١٩	ـ المخرج في المسرح المعاصر	تأليف : سعد أردش

٢٠ ـ التفكير المستقيم والتفكير الأعوج	ترجمة : حسن سعيد الكرمي مراجعة : صدقي حطاب
٢١ ـ مشكلة إنتاج الغذاء في الوطن العربي	تأليف : د/ محمد علي الفرا
٢٢ ـ البيئة ومشكلاتها	تأليف : { رشيد الحمد د/ محمد سعيد صباريني
٢٣ ـ السرق	تأليف : د/ عبدالسلام الترمانيني
٢٤ ـ الإبداع في الفن والعلم	تأليف : د/ حسن أحمد عيسى
٢٥ ـ المسرح في الوطن العربي	تأليف : د/ علي الراعي
٢٦ ـ مصر وفلسطين	تأليف : د/ عواطف عبدالرحمن
٢٧ ـ العلاج النفسي الحديث	تأليف : د/ عبدالستار إبراهيم
٢٨ ـ أفريقيا في عصر التحول الاجتماعي	ترجمة : شوقي جلال
٢٩ ـ العرب والتحدي	تأليف : د/ محمد عماره
٣٠ ـ العدالة والحرية في فجر النهضة العربية الحديثة	تأليف : د/ عزت قرني
٣١ ـ الموشحات الأندلسية	تأليف : د/ محمد زكريا عناني
٣٢ ـ تكنولوجيا السلوك الإنساني	ترجمة : د/ عبدالقادر يوسف مراجعة : د/ رجا الدريني
٣٣ ـ الإنسان والثروات المعدنية	تأليف : د/ محمد فتحي عوض الله
٣٤ ـ قضايا أفريقية	تأليف : د/ محمد عبدالغني سعودي
٣٥ ـ تحولات الفكر والسياسة في الشرق العربي (١٩٣٠-١٩٧٠)	تأليف : د/ محمد جابر الأنصاري
٣٦ ـ الحب في التراث العربي	تأليف : د/ محمد حسن عبدالله
٣٧ ـ المساجد	تأليف : د/ حسين مؤنس
٣٨ ـ تكنولوجيا الطاقة البديلة	تأليف : د/ سعود يوسف عياش
٣٩ ـ ارتقاء الإنسان	ترجمة : د/ موفق شخاشيرو مراجعة : زهير الكرمي
٤٠ ـ الرواية الروسية في القرن التاسع عشر	تأليف : د/ مكارم الغمري
٤١ ـ الشعر في السودان	تأليف : د/ عبده بدوي
٤٢ ـ دور المشروعات العامة في التنمية الاقتصادية	تأليف : د/ علي خليفة الكواري
٤٣ ـ الإسلام في الصين	تأليف : فهمي هويدي

٤٤ ـ اتجاهات نظرية في علم الاجتماع	تأليف : د/ عبدالباسط عبدالمعطي
٤٥ ـ حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي	تأليف : د/ محمد رجب النجار
٤٦ ـ دعـوة إلى الموسيقا	تأليف : د/ يوسف السيسي
٤٧ ـ فكرة القانون	ترجمة : سليم الصويص مراجعة : سليم بسيسو
٤٨ ـ التنبؤ العلمي ومستقبل الإنسان	تأليف : د/ عبدالمحسن صالح
٤٩ ـ صراع القوى العظمى حول القرن الأفريقي	تأليف : صلاح الدين حافظ
٥٠ ـ التكنولوجيا الحديثة والتنمية الزراعية	تأليف : د/ محمد عبدالسلام
٥١ ـ السينما في الوطن العربي	تأليف : جان ألكسـان
٥٢ ـ النفط والعلاقات الدولية	تأليف : د/ محمد الرميحي
٥٣ ـ البدائيـة	ترجمة : د/ محمد عصفور
٥٤ ـ الحشرات الناقلة للأمراض	تأليف : د/ جليل أبو الحب
٥٥ ـ العالم بعد مائتي عام	ترجمة : شوقي جلال
٥٦ ـ الإدمـان	تأليف : د/ عادل الدمرداش
٥٧ ـ البيروقراطية النفطية ومعضلة التنميـة	تأليف : د/ أسامة عبدالرحمن
٥٨ ـ الوجوديـة	ترجمة : د/ إمام عبدالفتاح
٥٩ ـ العرب أمام تحديات التكنولوجيا	تأليف : د/ أنطونيوس كرم
٦٠ ـ الأيديولوجية الصهيونية (الجزء الأول)	تأليف : د/ عبدالوهاب المسيري
٦١ ـ الأيديولوجية الصهيونية (الجزء الثاني)	تأليف : د/ عبدالوهاب المسيري
٦٢ ـ حكمة الغرب (الجزء الأول)	ترجمة : د/ فؤاد زكريا
٦٣ ـ الإسلام والاقتصاد	تأليف : د/ عبدالهادي علي النجار
٦٤ ـ صناعة الجوع (خرافة الندرة)	ترجمة : أحمد حسان عبدالواحد
٦٥ ـ مدخل إلى تاريخ الموسيقا المغربية	تأليف : عبدالعزيز بن عبدالجليل
٦٦ ـ الإسلام والشعر	تأليف : د/ سامي مكي العاني
٦٧ ـ بنـو الإنسان	ترجمة : زهير الكرمي
٦٨ ـ الثقافة الألبانية في الأبجدية العربية	تأليف : د/ محمد موفاكو
٦٩ ـ ظاهرة العلم الحديث	تأليف : د/ عبدالله العمر
٧٠ ـ نظريات التعلم (دراسة مقارنة) القسم الأول	ترجمة : د/ علي حسين حجاج مراجعة :د/ عطيه محمود هنا
٧١ ـ الاستيطان الأجنبي في الوطن العربي	تأليف : د/ عبدالمالك خلف التميمي
٧٢ ـ حكمة الغرب (الجزء الثاني)	ترجمة : د/ فؤاد زكريا

العنوان	المؤلف
٧٣ ـ التخطيط للتقدم الاقتصادي والاجتماعي	تأليف : د/ مجيد مسعود
٧٤ ـ مشاريع الاستيطان اليهودي	تأليف : د/ أمين عبدالله محمود
٧٥ ـ التصوير والحياة	تأليف : د/ محمد نبهان سويلم
٧٦ ـ الموت في الفكر الغربي	ترجمة : كامل يوسف حسين مراجعة : د/ إمام عبدالفتاح
٧٧ ـ الشعر الإغريقي تراثا إنسانياً وعالمياً	تأليف : د/ أحمد عتمان
٧٨ ـ قضايا التبعية الإعلامية والثقافية	تأليف : د/ عواطف عبدالرحمن
٧٩ ـ مفاهيم قرآنية	تأليف : د/ محمد أحمد خلف الله
٨٠ ـ الزواج عند العرب (في الجاهلية والإسلام)	تأليف : د/ عبدالسلام الترمانيني
٨١ ـ الأدب اليوغسلافي المعاصر	تأليف : د/ جمال الدين سيد محمد
٨٢ ـ تشكيل العقل الحديث	ترجمة : شوقي جلال مراجعة : صدقي حطاب
٨٣ ـ البيولوجيا ومصير الإنسان	تأليف : د/ سعيد الحفار
٨٤ ـ المشكلة السكانية وخرافة المالتوسية	تأليف : د/ رمزي زكي
٨٥ ـ دول مجلس التعاون الخليجي ومستويات العمل الدولية	تأليف : د/ بدرية العوضي
٨٦ ـ الإنسان وعلم النفس	تأليف : د/ عبدالستار إبراهيم
٨٧ ـ في تراثنا العربي الإسلامي	تأليف : د/ توفيق الطويل
٨٨ ـ الميكروبات والإنسان	ترجمة : د/ عزت شعلان مراجعة : د/ عبدالرزاق العدواني ، د/ سمير رضوان
٨٩ ـ الإسلام وحقوق الإنسان	تأليف : د/ محمد عماره
٩٠ ـ الغرب والعالم (القسم الأول)	تأليف : كافين رايلي ترجمة : د/ عبدالوهاب المسيري ، د/ هدى حجازي مراجعة : د/ فؤاد زكريا
٩١ ـ تربية اليسر وتخلف التنمية	تأليف : د/ عبدالعزيز الجلال
٩٢ ـ عقول المستقبل	ترجمة : د/ لطفي فطيم
٩٣ ـ لغة الكيمياء عند الكائنات الحية	تأليف : د/ أحمد مدحت إسلام
٩٤ ـ النظام الإعلامي الجديد	تأليف : د/ مصطفى المصمودي

العنوان	المؤلف / المترجم
٩٥ ـ تغيير العالم	تأليف : د/ أنور عبدالملك
٩٦ ـ الصهيونية غير اليهودية	تأليف : ريجينا الشريف ترجمة : أحمد عبدالله عبدالعزيز
٩٧ ـ الغرب والعالم (القسم الثاني)	تأليف : كافين رايلي ترجمة : د/ عبدالوهاب المسيري ، د/ هدى حجازي مراجعة : د/ فؤاد زكريا
٩٨ ـ قصة الأنثروبولوجيا	تأليف : د/ حسين فهيم
٩٩ ـ الأطفال مرآة المجتمع	تأليف : د/ محمد عمادالدين إسماعيل
١٠٠ ـ الوراثة والإنسان	تأليف : د/ محمد علي الربيعي
١٠١ ـ الأدب في البرازيل	تأليف : د/ شاكر مصطفى
١٠٢ ـ الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العدوانية	تأليف : د/ رشاد الشامي
١٠٣ ـ التنمية في دول مجلس التعاون	تأليف : د/ محمد توفيق صادق
١٠٤ ـ العالم الثالث وتحديات البقاء	تأليف : جاك لوب ترجمة : أحمد فؤاد بلبع
١٠٥ ـ المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي	تأليف : د/ إبراهيم عبدالله غلوم
١٠٦ ـ « المتلاعبون بالعقول »	تأليف : هربرت . أ . شيللر ترجمة : عبدالسلام رضوان
١٠٧ ـ الشركات عابرة القومية	تأليف : د/ محمد السيد سعيد
١٠٨ ـ نظريات التعلم (دراسة مقارنة) الجزء الثاني	ترجمة : د/ علي حسين حجاج مراجعة : د/ عطية محمود هنا
١٠٩ ـ العملية الإبداعية في فن التصوير	تأليف : د/ شاكر عبدالحميد
١١٠ ـ مفاهيم نقدية	ترجمة : د/ محمد عصفور
١١١ ـ قلق الموت	تأليف : د/ أحمد محمد عبدالخالق
١١٢ ـ العلم والمشتغلون بالبحث العلمي في المجتمع الحديث	تأليف : د/ جون . ب . ديكنسون ترجمة : شعبة الترجمة باليونسكو
١١٣ ـ الفكر التربوي العربي الحديث	تأليف : د/ سعيد إسماعيل علي
١١٤ ـ الرياضيات في حياتنا	ترجمة : د/ فاطمة عبدالقادر المما
١١٥ ـ معالم على طريق تحديث الفكر العربي	تأليف : د/ معن زيادة

١١٦ ـ أدب أميركا اللاتينية (قضايا ومشكلات) القسم الأول	تنسيق وتقديم : سيزار فرناندث مورينو ترجمة : أحمد حسان عبدالواحد مراجعة : د/ شاكر مصطفى
١١٧ ـ الأحزاب السياسية في العالم الثالث	تأليف : د/ أسامة الغزالي حرب
١١٨ ـ التاريخ النقدي للتخلف	تأليف : د/ رمزي زكي
١١٩ ـ قصيدة وصورة	تأليف : د/ عبدالغفار مكاوي
١٢٠ ـ سيكولوجية اللعب	تأليف : د/ سوزانا ميلر ترجمة : د/ حسن عيسى مراجعة : د/ محمد عمادالدين إسماعيل
١٢١ ـ الدواء من فجر التاريخ إلى اليوم	تأليف : د/ رياض رمضان العلمي
١٢٢ ـ أدب أميركا اللاتينية (القسم) الثاني	تنسيق وتقديم : سيزار فرناندث مورينو ترجمة : أحمد حسان عبدالواحد مراجعة د/ شاكر مصطفى
١٢٣ ـ ثقافة الأطفال	تأليف : د/ هادي نعمان الهيتي
١٢٤ ـ مرض القلق	تأليف : د/ دافيد . ف . شيهان ترجمة : د/ عزت شعلان مراجعة : د/ أحمد عبدالعزيز سلامة
١٢٥ ـ طبيعة الحياة	تأليف : فرانسيس كريك ترجمة : د/ أحمد مستجير مراجعة : د/ عبدالحافظ حلمي
١٢٦ ـ اللغات الاجنبية (تعليمها وتعلمها)	تأليف : { د/ نايف خرما د/ علي حجاج
١٢٧ ـ اقتصاديات الإسكان	تأليف : د/ إسماعيل إبراهيم درة
١٢٨ ـ المدينة الإسلامية	تأليف : د/ محمد عبدالستار عثمان
١٢٩ ـ الموسيقا الأندلسية المغربية	تأليف : عبدالعزيز بن عبدالجليل
١٣٠ ـ التنبؤ الوراثي	تأليف : { د/ زولت هارسيناي ريتشارد هتّون ترجمة : د/ مصطفى إبراهيم فهمي مراجعة : د/ مختار الظواهري
١٣١ ـ مقدمة لتاريخ الفكر العلمي في الاسلام	تأليف : د/ أحمد سليم سعيدان

١٣٢ ـ أوروبا والتخلف في أفريقيا	تأليف : د/ والتر رودني ترجمة : د/ أحمد القصير مراجعة : د/ إبراهيم عثمان
١٣٣ ـ العالم المعاصر والصراعات الدولية	تأليف : د/ عبدالخالق عبدالله
١٣٤ ـ العلم في منظوره الجديد	تأليف : { روبرت م . اغروس جورج ن . ستانسيو ترجمة : د/ كمال خلايلي
١٣٥ ـ العرب واليونسكو	تأليف : د/ حسن نافعة
١٣٦ ـ اليابانيون	تأليف : إدوين رايشاور ترجمة : ليلى الجبالي مراجعة . شوقي جلال
١٣٧ ـ الاتجاهات التعصبية	تأليف : د/ معتز سيد عبدالله
١٣٨ ـ أدب الرحلات	تأليف . د/ حسين فهيم
١٣٩ ـ المسلمون والاستعمار الأوروبي لأفريقيا	تأليف عبدالله عبدالرازق ابراهيم
١٤٠ ـ الانسان بين الجوهر والمظهر (نتملك أو نكون)	تأليف : إريك فروم ترجمة : سعد زهران مراجعة . د / لطفي فطيم
١٤١ ـ الأدب اللاتيني (ودوره الحضاري)	تأليف . د / أحمد عتمان
١٤٢ ـ مستقبلنا المشترك	إعداد : اللجنة العالمية للبيئة والتنمية ترجمة محمد كامل عارف مراجعة علي حسين حجاج
١٤٣ ـ الريف في الرواية العربية	تأليف . د/ محمد حسن عبدالله
١٤٤ ـ الإبداع العام والخاص	تأليف : الكسندرو روشكا ترجمة . د/ غسان عبدالحي أبو فخر
١٤٥ ـ سيكولوجية اللغة والمرضى العقلي	تأليف د/ جمعة سيد يوسف
١٤٦ ـ حياة الوعي الفني (دراسات في تاريخ الصورة الفنية)	تأليف غيورغي غاتشف ترجمة : د/ نوفل نيوف مراجعة د / سعد مصلوح
١٤٧ ـ الرأسمالية تجدد نفسها	تأليف : د/ فؤاد مُرسي

١٤٨ ـ علم الأحياء والأيديولوجيا والطبيعة البشرية	تأليف : ستيفن روز ليون كامن ريتشارد ليونتن ترجمة : د/ مصطفى إبراهيم فهمي مراجعة : د/ محمد عصفور
١٤٩ ـ ماهية الحروب الصليبية	تأليف : د/ قاسم عبده قاسم
١٥٠ ـ حاجات الإنسان الأساسية في الوطن العربي «الجوانب البيئية والتكنولوجيات والسياسات»	(برنامج الأمم المتحدة للبيئة) ترجمة : عبد السلام رضوان
١٥١ ـ تجارة المحيط الهندي في عصر السيادة الإسلامية .	تأليف : د. شوقي عبد القوي عثمان
١٥٢ ـ التلوث مشكلة العصر	تأليف : د. أحمد مدحت إسلام
١٥٣ ـ الكويت والتنمية الثقافية العربية	تأليف : د. محمد حسن عبد الله
١٥٤ ـ النقطة المتحولة : أربعون عاما في استكشاف المسرح	تأليف : بيتر بروك ترجمة : فاروق عبد القادر
١٥٥ ـ مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي	تأليف : د . مكارم الغمري
١٥٦ ـ الفصامي : كيف نفهمه ونساعده ، دليل للأسرة والأصدقاء	تأليف : سليفانو آرتي ترجمة : د. عاطف أحمد

سلسلة عالم المعرفة

عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية تصدر في مطلع كل شهر ميلادي عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ دولة الكويت ـ وقد صدر العدد الأول منها في شهر يناير عام ١٩٧٨ .

تهدف هذه السلسلة إلى تزويد القارئ العربي بمادة جيدة من الثقافة تغطي جميع فروع المعرفة ، وكذلك ربطه بأحدث التيارات الفكرية والثقافية المعاصرة . ومن الموضوعات التي تعالجها ترجمة وتأليفًا :

١ ـ الدراسات الإنسانية : تاريخ ـ فلسفة ـ أدب الرحلات ـ الدراسات الحضارية ـ تاريخ الأفكار .

٢ ـ العلوم الاجتماعية : اجتماع ـ اقتصاد ـ سياسة ـ علم نفس ـ جغرافيا ـ تخطيط ـ دراسات استراتيجية ـ مستقبليات .

٣ ـ الدراسات الأدبية واللغوية : الأدب العربي ـ الآداب العالمية ـ علم اللغة .

٤ ـ الدراسات الفنية : علم الجمال وفلسفة الفن ـ المسرح ـ الموسيقا ـ الفنون التشكيلية والفنون الشعبية .

٥ ـ الدراسات العلمية : تاريخ العلم وفلسفته ، تبسيط العلوم الطبيعية (فيزياء، كيمياء ، علم الحياة ، فلك) ـ الرياضيات التطبيقية (مع الاهتمام بالجوانب الإنسانية لهذه العلوم) والدراسات التكنولوجية .

أما بالنسبة لنشر الأعمال الإبداعية ـ المترجمة أو المؤلفة ـ من شعر وقصة ومسرحية فأمر غير وارد في الوقت الحالي .

وتحرص سلسلة عالم المعرفة على أن تكون الأعمال المترجمة حديثة النشر .

وفي حال الموافقة والتعاقد على الموضوع ـ المؤلف أو المترجم ـ تصرف مكافأة للمؤلف مقدارها ألف دينار كويتي ، وللمترجم مكافأة بمعدل خمسة عشر فلسًا عن الكلمة الواحدة في النص الأجنبي ، أو تسعمائة دينار أيهما أكثر بالإضافة إلى مائة وخمسين دينارًا كويتيًا مقابل تقديم المخطوطة ـ المؤلفة أو المترجمة ـ من نسختين مطبوعة على الآلة الكاتبة .



الاشتراك السنوي : وهو مقصور على الفئات التالية :

● المؤسسات والهيئات داخل الكويت	١٠	دنانير كويتية
● المؤسسات والهيئات في الوطن العربي	١٢	دينارًا كويتيًا
● المؤسسات والهيئات خارج الوطن العربي	٨٠	دولارًا أمريكيًا
● الأفراد خارج الوطن العربي	٤٠	دولارًا أمريكيًا

الاشتراكات :

ترسل باسم الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص . ب : ٢٣٩٩٦ الصفاة / الكويت ـ 13100

برقيًا : ثقف ـ تلكس : ٤٤٥٥٤ TLX. NO. 44554 NCCAL

فاكسميلي : ٤٨٧٣٦٩٤

طبع من هذا الكتاب
أربعون ألف نسخة

مطابع الشروق

القاهرة: ١٦ شارع جواد حسني - هاتف: ٣٩٣٤٥٧٨ - ٣٩٣٤٨١٤
بيروت: ص. ب: ٨٠٦٤ - هاتف: ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٧٦٥ - ٨١٧٢١٣

هذا الكتاب

استحوذ التروع نحو تصوير عالم الشرق ببيئته الروحية والمادية على اهتمام الرومانسية الأوروبية بكل مدارسها وفي شتى أبوابها وأنواعها وأجناسها الفنية . فالرومانسية تبنّت الموضوعات والصور الفنية الشرقية الإسلامية وبلورتها كما منحتها طابعها ومعاييرها الجمالية الخاصة بها والمميزة لها . ومع هذه المرحلة الفنية بالذات ، تم الانتقال من مفهوم « الغرائبية » البحتة في تصوير الشرق ، إلى مفهوم « الاستشراق » الفني (أي كل ما يتضمنه علم الشرق وفنونه) في الفن الأوروبي .

إن البحث في أسس ظاهرة الاستشراق الفني لا يمكن أن يتم الا من خلال البحث عن جذور وأطر تغلغل المسلمات الجمالية والصور الفنية « الشرق اسلامية » في الفن الأوروبي. من هنا يرصد هذا الكتاب الاستشراق الفني في فن التصوير الأوروبي منذ دخول العرب إلى أسبانيا ، ومروراً بعصر النهضة والباروك والروكوكو حتى حملة بونابرت على مصر نهاية القرن الثامن عشر. ويتوقف هذا الكتاب عند دراسة الاستشراق بوصفه تياراً أساسياً داخل الحركة الفنية التشكيلية الفرنسية ، حيث استقطب غالبية فنانيها ، كما أكسب الاستشراق الرومانسي الفرنسي سمته الشرق ـ إسلامية خلافاً للمدارس الفنية الرومانسية الأوروبية الباقية : ويحاول الكتاب الكشف عن تأثير المسلّمات الجمالية والأخلاقية لإسلامية في فن التصوير الرومانسي الفرنسي من خلال مقارنة دائمة ما بين الصورة الفنية الإسلامية (فن المنمنمات بالذات) والصورة الفنية الرومانسية في فن التصوير الفرنسي .

سعر النسخة

الكويت	٧٥٠ فلس	ليبيا	دينار ونصف	اليمن	٨٠٠ فلس
السعودية	١٢ ريال	المغرب	١٥ درهما	السودان	١٠ جنيهات
الأردن	دينار واحد	تونس	دينار ونصف	البحرين	دينار واحد
سوريا	٥٠ ليرة	الجزائر	٢٠ دينارا	قطر	١٠ ريالات
لبنان	٧٥٠ ليرة	مصر	جنيهان	عمان	ريال واحد
				الامارات العربية المتحدة	١٠ ريالات

مطابع الشروق